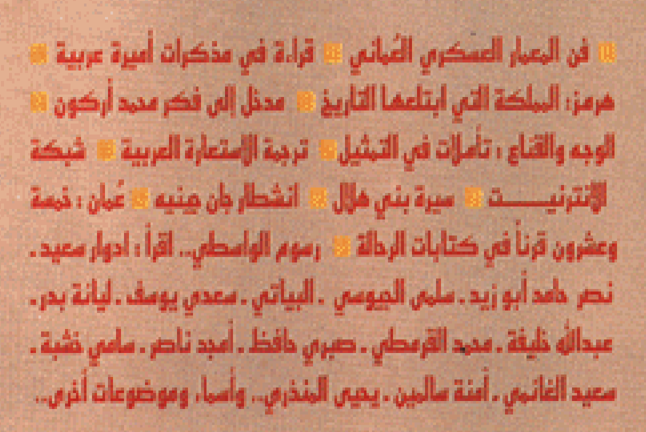




فن المعمار العسكري العُماني ▪ قراءة في مذكرات أميرة عربية ▪ هرمز: المملكة التي ابتلعها التاريخ ▪ مدخل إلى فكر محمد أركون ▪ الوجه والقناع: تأملات في التمثيل ▪ ترجمة الاستعارة العربية ▪ شبكة الإنترنيت ▪ سيرة بني هلال ▪ انشطار جان جينيه ▪ عُمان: خمسة وعشرون قرناً في كتابات الرحالة ▪ رسوم الواسطي.. اقرأ: ادوار سعيد. نصر حامد أبو زيد. سلمى الجيوسي. البياتي. سعدي يوسف. ليانة بدر. عبدالله خليفة. محمد القرمطي. صبري حافظ. أمجد ناصر. سامي خشبة. سعيد الغانمي. آمنة سالمين. يحيى المنذري.. وأسماء وموضوعات أخرى..

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الثالث - يونيه ١٩٩٥م - محرم ١٤١٦هـ



رئيس مجلس الإدارة
عبدالعزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

العدد الثالث يونيه ١٩٩٥م
الموافق محرم ١٤١٦ هـ

تصدر عن:
دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة: ص.ب. ٨٥٥ الرمز البريدي: ١١٧ الوادي الكبير
مسقط - سلطنة عُمان

تليفون: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤

الأسعار: في عُمان: ريال واحد

في الخارج: الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٠ ريالات - البحرين دينار واحد - الكويت دينار واحد - السعودية ١٠ ريالات - الاردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس دينارين - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة ٢ جنيه - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي:

- خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادله للأفراد.
- عشرة ريالات عُمانية أو ما يعادله للمؤسسات.

يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة «نزوى» على العنوان التالي:
دار جريدة عمان للصحافة والنشر
ص. ب: ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي: ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف: ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٠٣٨٦، فاكس: ٧٨٦٥٩٠



اليوبيل الفضي

هذا الفعل الثقافي الذي بين أيديكم وغيره ما كان له أن يكون لولا أن هناك همة قصوى بالنهوض بالإنسان العُماني كي يتواصل مع حضارته العربية - الاسلامية الضاربة في أعماق التاريخ، وربط حاضره بآفاق المستقبل واشراقاته ورؤاه..

وحيث إن المكان هو الثابت والزمان هو المتغير، فان البقاء دوما للمتغير الحقيقي والفاعل والمؤثر.

ففي وجدان كل إنسان عُماني رغبة صادقة في أن يعيش حاضره بوعي وادراك متحملا مسؤولية ماضيه المكاني بخصوصيته وتميزه، وماضيه العربي - الإسلامي، المشعل الذي ينير درب المستقبل.

فقبل خمسة وعشرين عاما مضت كانت عمان مجرد رقم في ذاكرة الاوطان.. فمن أمبراطورية شاسعة الأطراف، بأساطيلها وفكرها ورجالاتها إلى الانكفاء والانغلاق الذي كادت أن تصبح معه نسيا في ذاكرة الوجود وآفاق العصر قبل قيام النهضة المباركة.

خمسة وعشرون عاما مضت وسلطنة عُمان قد ازالت غبار النسيان والتحجر ومخلفات القرون الوسطى وهى تسير في سكة القرن الواحد والعشرين بتوازن قلما حدث في بلدان عرفت نفس الظروف والصعاب موائمة بين ماض عريق تراكم عليه الغبار وحاضر صعب لا يكون فيه الحضور الا لمن ملكوا إرادة العمل نحو البناء الوطني المدروس والمخطط له بحيث يحقق نتائجه العميقة بشمولية العطاء ونضج التجربة.

وحين تحتفل سلطنة عمان باليوبيل الفضي يوم ١٨ نوفمبر ١٩٩٥، فانها تحتفل بالعطاء الذي لا يحد وبقائد عربي صميم اراد لهذا الوطن والانسان ان يكون هدفه الاسمى في التنمية والتطوير. فخلال الخمسة والعشرين عاما من عمر نهضة عُمان الحديثة التي قاد مسيرتها جلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم ادركت عُمان المستقبل بخطى حثيثة كأنما تلبي نداء التفاعل والعطاء الحضاري بروح التفاني لان تكون وطن الحاضر والمستقبل.. وطن الحضارة بشمولية ما تعنيه الكلمة.

إذن الاحتفال.. هو احتفال بالانجازات بما تحقق على أرض الواقع في عمر قصير إذا ماقيس بعمر الشعوب وتطور الحضارات.

فعلى كافة الاصعدة شكلت سلطنة عمان بناءاتها الاساسية على قواعد صلبة، شاهدة كحقائق يحفل بها الواقع المرئي والمعاش اما بالنسبة للنهوض بالانسان وعيا وادراكا فان اكثر من نصف السكان ينهلون الآن من المعارف الدراسية والاكاديمية في السلطنة. فمادام الإنسان هو

غايـة التنمية ومرتجاهـا فان الاهتمام بالانسـان لم يشمل الجوانب المادية فقط، وانما تعـداه الى المعرفة بـآفاقها الـرحبة.. المعرفـة والتواصل والاتصـال، والانتاج الثقافي بشتى أنواعه.

فبجانب تكامل أنشطة وفعاليات الوزارات العديدة المعنية بالعلوم المعرفية والثقافية هناك فرادة تميزت بها سلطنة عمان بتخصيص وزارة تعني بشؤون التراث والثقافة وتجميع وتحقيق ونشر وتوزيع تلك المعارف.

كما ان النهوض المعرفي تم على مستويات اخـرى بوجود النادي الثقافي، المنتدى الادبي، وزارة الاعلام في جانبهـا الثقافي الهام، الهيئة العامة لأنشطة الشباب الرياضية والثقافية، نادي الصحافة، جمعية الفنون التشكيلية والتصوير وغيرها من المناشط الثقافية التي تدعم مسيرة العمل الثقافي لأن يكون نافذة حقيقية للخلق والابداع والعطاء المستنير.

فوجود أمكنـة تؤطر الفعل الثقافي، وتحفز امكـانياته تطلب ظروفا تعـاونت معه ارادة الحكومة والمواطنين الذين تجاوبـوا سريعا لأن تكون الكتب متداولـة ومنتشرة بين ايدي القراء محليـا وعربيا، واظهار خفـايا المعرفـة والاجتهادات العلمية التي كتب واشتغل عليهـا العمانيون عبر العصور.

وبـالفعل استطاعت وزارة التراث القـومي والثقافـة والمؤسسـات الأخـرى المعنية بهذا الشأن ان تـرفد كما هـائلا من المخطوطـات والكتب والمدونات العمانية التي تواجدت داخل السلطنة والتي يمتلكها أفراد وعائلات.

وتوسع نشاط الوزارة باهتمامها بتلك الكتب والمخطوطات والرسائل والـوثائق العمانية بأماكن شتى على مستوى القارات خصوصا قارات آسيا وأفريقيا وأوروبا «البرتغال وهولندا وفرنسا وبريطانيا وكينيا وتنزانيا».

واثمر هـذا الجهد الجبار نتـائج باهرة منها تجميـع تلك المخطوطات والكتب والـرسائل بتصنيفها وتحقيقها وطبـاعتها ونشرها وتـوزيعها وبيعها بأسعار زمزية.

كما أثمر الجهـد ايضا صدور موسـوعة الكتب العمانية التي تعاون على انجـازها وزارة التراث القومي والثقافـة وجامعة السلطان قـابوس خلال احتفالات السلطنة بعيدها الوطني.

ولا نستطيع ان ننسى الجهد الكبير الـذي بذل في عمليـة المسح الشامل والتـدوين العلمي الدقيق لفن الموسيقى والغنـاء العماني، كجزء من تراثنا العـريق. وعبر جهد بذل فيه المزيد من الوقت وعنـاء البحث صدرت خلال السنوات الماضية مـوسوعة السلطان قابوس لـلاسماء العربية التي تعتبر أول موسوعة عربية حديثة، منسقة ومرتبة ترتيبا معرفيا وعلميا دقيقا يسهل معه معرفة الاسماء العربية ومسمياتها.

وكانت فكـرة اطلاق مجلة «نزوى» دعـوة مفتوحة للتواصل مـع الابداعات الجديدة والثقـافات الانسانية والـرؤى المبدعة، عمانيا وعـربيا وعالميا، في زمن تتسارع فيه وتيرة التواصل المسموعة والمقروءة والمرئية، وتتقلص فيه المنابر الثقافية المفتوحة.

أما في مجال التنقيبات والآثار والكشف عنها فقد توجت الخمس والعشرون من عمـر النهضة العمانية بالكشف الفاعل لمكـونات الحضارة التي تضرب بجذورها في اعماق المكان وامتـداداتها. حيث اثمرت تلك التنقيبات عن الكشوف الآثرية الهامـة التي أبرزت الحضارات التي عاشت عايشت الأرض العمانية منذ أكثر من خمسة آلاف عام مضت كواحـدة من المناطق التي ارتبطت بوجود حضارات الانسان مع غيرها من المناطق الآثرية ـ الحضارية في العالم فكانت وبار، وصحار، وسمهرام، والبليد، وبات وهرمز، وسمد الشأن وغيرها شواهد لمدارات تاريخ عريق.

إذن الاحتفال بـاليوبيل الفضي.. هو احتفـال بتجدد العطاء لمسيرة النماء والاعمار والتنميـة التي استهدفت الانسـان أولاً وخطت لنفسها أن تكون استمرارا لتلك المشاعل في مسيرة المستقبل العماني.

وهذه وقفة احتفاء ومراجعة باتجاه ما أنجز وباتجاه تفعيل وتعميق المنجزات والأطر والمؤسسات الثقافية في سياق كل المنجزات الأخرى.

نـزوى

قوة الحنين وسطوة المكان

يتبدى خطاب الثقافة العربية، فى جموح حنينه الى الماضى وكأنه يبحث فى اشلائه وحطامه ومراياه الساحرة، عن مستقبل غامض او مستقبل الماضى فى جنة مفتقدة، ليس ذلك فى السجال الفكري والثقافي الكثيف، خاصة فى الفترة الاخيرة حول ما اضحى شبه متداول عن الكيفيات التى ينبغى ان تتواصل فى بؤرتها الازمان، لتنتج فاعليتها الحضارية وفق وجهات، رغم تفارقاتها، وتقاطعاتها، ينتهى بها التحليل الى هذا المطرح او هذا المصب، وانما بالدرجة الاولى فى الخطاب الابداعى بتفريعاته المختلفة من شعر وسرد وسينما.. الخ وهو ما نستهدفه عبر هذه العجالة.

هذا الخطاب او هذا المشهد لتجليات مختلفة يجهد دوما فى مغادرة مواقعه فى ثباتها لغة واشكالا، ليبحث عبرهما وفى اشتباكهما مع الحياة والتاريخ، الشخصى والعام، عن جديد يتوسل طرقا تعبيرية مختلفة ومفارقة، وليبحث (اى النص المعنى) فى تضاريس حياته الحسية والداخلية، التى هى حياة صاحبه ومحيطه وعصره وفى قوة المعيش وسطوته على الكائن والمخيلة ليقول اضافته الخاصة للمنجز والمتحقق، يتراءى وكأنه يغرف صوره ورؤاه من اراض مليئة بالضباب والتهويم، الكنها ليست تجريدية فى المطلق وانما هى ارض بشر، بما هى مجبولة عليه من كراهية وحب وقسوة وبما يشبه كوابيس النائم وهو ينزلق على سفح هاوية.

تمضي وجهة هذا الابداع الجديد فى دروب وعرة وملتبسة لكن سماتها الاغلب تستجدى او تباشر ماضيا رحل وطفولة هربت، وربما حبا لم تعد ملامحه واضحة اطلاقا عدا سطوع الغياب.

يشكل الماضى، بما يستدعيه من طرائق تعبير تشبه السير الذاتية، نسيج هذا النص ويستغرق صوره وتخييله للاشياء والاماكن والاشخاص ومنه يستمد الكلام طراءه الشعري وطاقته المختزنة كمن صنعته صدمة الغياب والعبور والحنين.

يقف على ديار الاحبة التى انطفأت نيرانها ويشتم الرماد والدمن ويبكى، وكأنما يتفجر فى اعماقه صوت الشاعر القديم مخترقا كثبان الازمنة.

يقف ولايستوقف لان الصلة بالآخر فقدت آصرتها الطبيعية، فهو وحيد فى ليل محنته وذكراه، بمعنى آخر يصل ما يزعم انه قطعه لكن بأشكال أخرى وفى اماكن وازمنة مختلفة.

هل لحظة الكتابة هى ذلك الخزان الهائل لما سبقها فى اللغة والكتابة والحياة ولا فكاك من ميسمه، فهو يتواصل كتدفق مياه فى المجرى الطبيعى مهما شطت الاحقاب والاختلافات والثقافات؟

يتبدى مشهد الابداع العربي على هذا النحو وبتحديد اكثر ينطبع بسمات وعناصر غالبة، واذا كان الحنين وعشق الماضى، بمعنى الذى مضى وتاه فى الذاكرة والزمان، من مواقف ولحظات وتفاصيل، وليس فقط، تلك المراحل الحضارية من القوة والازدهار فى تاريخ الامم، وان كان يتقاطع معها ويلبسها، اذ يتداخل الفردى والجماعى بشكل لاشعوري - اذا كان يسم مراحل الابداع الاصيل فى ثقافات وازمان مختلفة وليس حصرا على مرحلة بعينها او ثقافة وحدها وهو ما يستدعى اكثر البراهين وضوحا قديما وحديثا، فليس بمثل هذه الغلبة التى تطبع مشهد الابداع العربي الذى يجترح شعراؤه وروائيوه منطلقات سير شبه ذاتية، اصبحت هى الشكل التعبيري الغالب والاقوى فنيا، وان كان هناك بعض الضعف وهو امر طبيعى عند البعض، قادم من غياب تجربة وقدرة تعبير بالاساس، وان اتخذ احيانا شكل مطولات ذات نفس ملحمى، تظل مركزية الذات وسيرتها ، ولسنا فى هذا السياق بحاجة الى استدعاء اسماء وبراهين من فرط بداهتها وحضورها.

اذا طرحنا السؤال على نحو آخر اى ان الامم والشعوب حين يكون حاضرها متخلفا ومفرغا من قوى الاندفاع والحياة فلا بد ان ترى نفسها او يرى مثقفوها انفسهم فى مرايا الماضى بسحره الخاص؟ فمثل هذا الجواب غير مقبول تماما فى ضوء شواهد اقوام اخرى لها من الحضارة والقوة ما يكفيها للجم سطوة الماضى، والمثال الاوروبي اقرب واوضح فى هذا السياق، ولدى مثقفيه وكتابه وفلاسفته الذين يحن بعضهم للاستفادة من شمس الاندلس الذهبية «نيتشه» والى حكمة الشرق وعواطفه وطاقته الروحية «رامبو» «جوته» واغلبهم الى فردوس الاغريق المفقود، الذى لن تتمكن البشرية من استعادته... حنين فكري وفلسفي لكنه فى النهاية طرف من اطراف محرق النوستالجيا الكبير.

اذن ما سر هذه الاعاصير الروحية الخلاقة للحنين؟

★★★

يستعبد الحنين صاحبه، لكنه استعباد عذب، يبلل جوانحه من يباس محقق ويقيه سحق المنافى والمدن، لنتخيل سيناريو العربى المعاصر وهو يجلس حول مدفأة بمدينة حديثة مثلما كان سلفه حول مواقد الخيام فى الارباع الخالية التى تسفوها الرمال من الجهات الاربع.

اى حوار بين السابق واللاحق، بين الجد الاكبر وبطشه وسطوته الصحراوية وبين هؤلاء الاحفاد اللائذين بمدفأتهم السيزيفية، يتحلقون حولها رجالا ونساء؟ يبدأ الحديث اولا حول النميمة وافقها المبهج، ولاتفتأ الابخرة تتصاعد والعيون تحدق بين مسافة السقف والنافدة المضرجة بالثلج، لتلتقى وتفترق فى حركة عصبية.

ليبدأ الحنين نشيده الازلي ويأخذ الماضى هيمنته المطلقة.. كلمات وأغان وضحك متكسر واصوات كثيرة،غابة تفضى الى بعضها مثل قصص الف ليلة وليلة، وفى الصباح يصحون وكأنهم قد تطهروا من رحلة امتدت قرونا فى الاعماق.

★★★

الحنين الى الماضى ليس خاصية عربية او شرقية لكنه فى هذه البلاد له اوجه كثافة اكثر جراحا واحتداما، وما قاله بعض دارسى بدر شاكر السياب فى استقصاء النبرة المأساوية والنواحية، بأنها ليست قادمة من الزمن الكربلائى كموروث وانما يمتد بها التاريخ كخاصية فى حضارة بلاد الرافدين، ربما ينطبق على اشاراتنا فى سكنى الماضى وحنينه.

فأحفاد الصحراء المترامية التيه والغياب، ربما ورثوا هذه الخاصية اكثر من غيرهم من شعوب الارض، والظاهرة

الطللية فى الشعر العربي بمأساويتها وتشظيها تعطى هذه الخاصية قوة ومدى وكذلك الصوفية وشطحها الى الحلول فى المطلق واللامتناهى جسدت نصوصا مكتنزة بأسرار الحنين.

فى تلك الصحراء، كان العربي يتأرجح فى شعاع سرابها وقسوة طبيعتها تأرجحه بين الحياة والموت، فى ترحاله الدائم عبر الاخطار الماحقة، متأملا فناء الاشياء والكائنات فى مرايا اطلاله ورسومه الخوالي، وكأنما الاحبة لم يوجدوا على ارض واقعية قط وانما عبر هذا الغياب القاهر بدوارسه وعلامات جماله الغارب.

عبر هذه الخلفية التاريخية تتقاطر صور الحاضر العربى وما جرته من نكوص حضاري ادى الى كوارث من حروب ومناف واقتلاعات مستمرة زادت هذا الجموح الحنينى احتشادا واراقة ورهافة.

فى هذا المنحى يتجلى الخطاب العربي الحديث فى لاوعيه وكأنه يقتفى اثر اسلافه الغابرين فيما هو يفارقه ويتقاطع معه تعبيرا ورؤية وقلما نجد اعمالا تشير الى النقيض وان طمحت الى ذلك فسنجد احجار الحنين والماضى الذى غرب الى غير رجعة او هو محلوم به فى مرآة مستقبل غامض خبيئة فى جسد العمل الفنى.

هى مسألة فى كل الاحوال يتفاوت ايقاعها من عمل الى آخر، فإن كانت صاخبة وعارية هنا فهى هادئة وخبيئة ومحايدة ظاهريا هناك، وفق الايقاع النفسى والكتابى.

اذا كان الحنين والماضى على هذا النحو من السطوة والحضور، فمسرح احداثهما ومآسيهما هو المكان، المكان الذى يشهد انخلاعه وتصدعه باستمرار، مكان لايستقر على حال، مكان واقعى لكنه لايلبث أن يتحول الى ذاكرة وحنين.

يسرد النص أو يومىء ويشير، ذكريات غيّابه واحبته بمرارة وعذوبة، فى اماكن متفرقة مثلما تشى به معظم النصوص العربية الحديثة، إلا اذا استثنينا بعض الكتاب الكبار وهو استثناء نسبى مثل نجيب محفوظ ومركزيته القاهرية الضخمة وان تعداها فإلى الاسكندرية وحتى هذه المسألة ليست بإطلاق اذ يمكن للمكان الواحد ان يشى بأمكنة وانكسارات ومدائن.

ينبنى النص من شظايا امكنة كانت ذات يوم عامرة بالضوء والحياة وعامرة بظلمة كثيفة وناعمة يمكن لمسها باليد، ويستحضر المرأة والاصدقاء والاعداء بشرفات ومقاه وغرف فى بلدان مختلفة وربما قارات.

حتى حين ينزع الشاعر او الكاتب الى ايجاد ضالته فى مكان ما، يلوذ به من مكر الشتات ورعبه لايلبث ان يفيض به الحال لامكنة اخرى، ويطوح به دوارها وهواجسها، تؤرقه فى يقظته ونومه كأنها قدر حياته الذى لامهرب منه إلا بالاستسلام اليه والحلول فيه.

يبنى الحنين مضاربه على ارض صلبة فى مرآة مكان تتهشم باستمرار، هذه المفارقة اعطت الحنين سلطته الخاصة على المكان الواقعى والمتخيل، والذى يعاد تشكيله كل لحظة فى ضوء الحاجات الحنين والخيال.

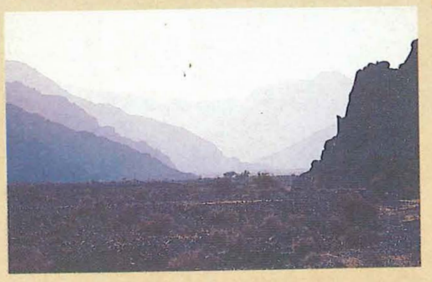
لكن هذه المفارقة تصبح مقلوبة ايضا فمنبع الحنين هو المكان بماضيه وذكرياته، هو الذى يمد تلك الطاقة الغامضة بدم الفتنة والاستمرار.

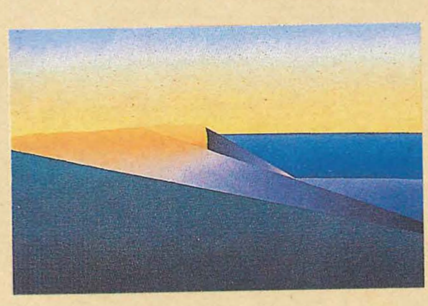
والاثنان يمارسان سطوتهما على النص والحياة .

الاثنان توأما غربة سحيقة فى النفس البشرية.

سيف الرحبي







المحتويات

الغلاف الاول :

لوحة للفنانة: رابحة محمود

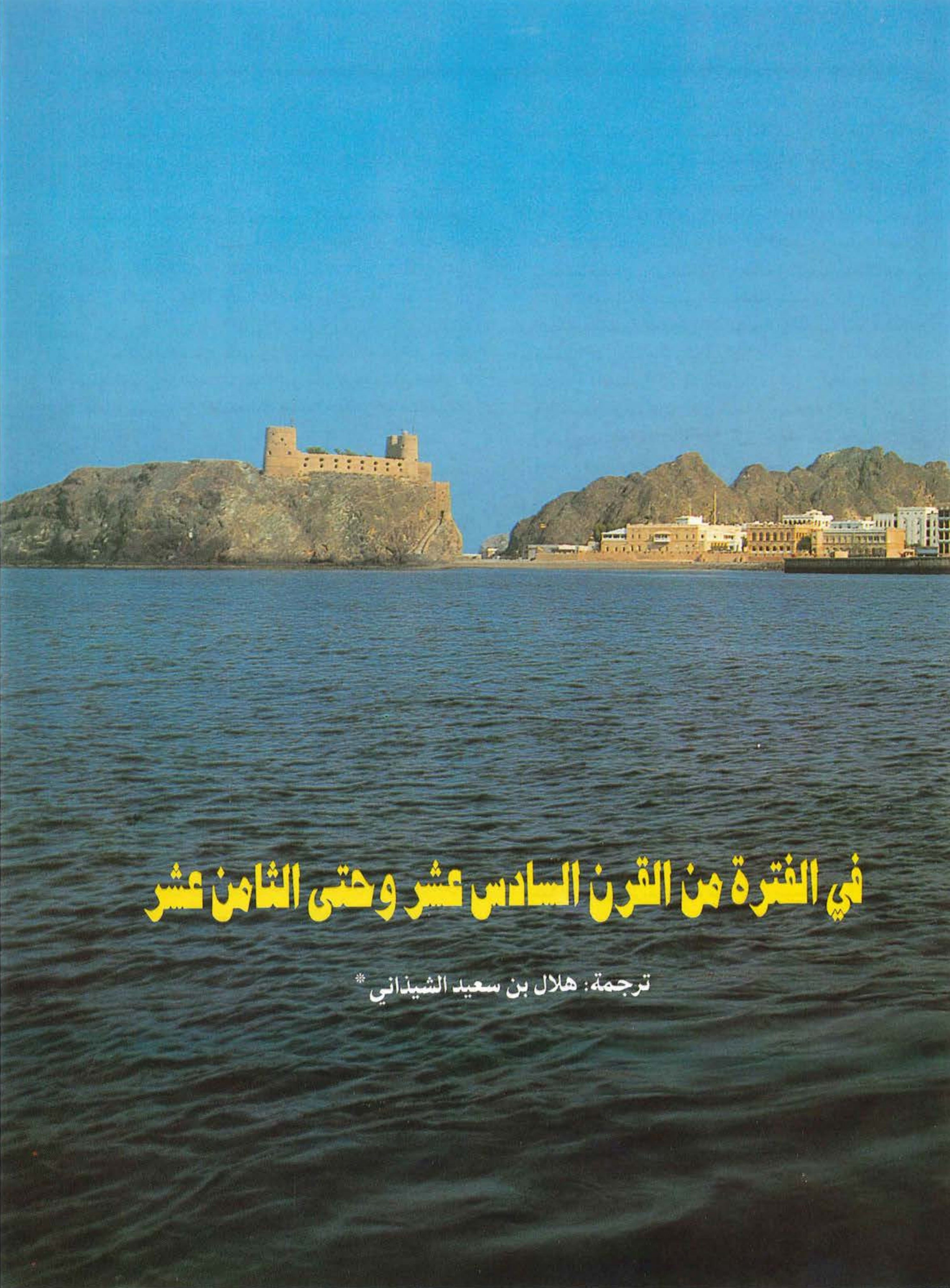
ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

دراسات



مقدمة في
الفن المعماري العسكري العماني

انريكو دى اريكو



في الفترة من القرن السادس عشر وحتى الثامن عشر

ترجمة: هلال بن سعيد الشيذاني *

ان الفترة التى بدأت مع نهاية النصف الثانى مع القرن الخامس عشر، وانتهت مع نهاية القرن الثامن عشر قد ابرزت اتجاها جديدا وكبيرا للعالم، فقد اكملت الاكتشافات الجغرافية اخيرا معرفة الانسان بأجزاء وتركيب الكوكب الارضى وحملته بعيدا عن الانطباعات والآراء التى كانت سائدة فى العصور الوسطى، والتى تم تبنيها نتيجة الاهمال فى التعامل مع التجارب العملية حول طبيعة الكوكب الارضى، تلك التجارب التى صاحبت رحلات الاستكشاف البحرية، فلقد غدت المهارات البحرية مهنة تدعمها العلوم الجغرافية والخرائط التى تطورت من تخيلات مخترعة فى العصور الوسطى الى تمثيل ادق للواقع، ومع الجغرافيا البطليموسية التى اعيد تقويمها باستخدام طبعات جديدة من مخطوطات قديمة اعيدت طباعتها باللغة اللاتينية.

ويجب ألاينسى ان الجغرافيا البطليموسية فى القرن الثالث كانت قد استنبطت دون الاستفادة من المعدات كالبوصلة او اية معرفة بجغرافية الارض الكروية، ورغم هذا فقد كانت الاثمن وكانت تطويرا قيما للمعرفة فى الفترة الاخيرة من العصور الوسطى وليست محض صدفة اننى ركزت على هذه النهضة التى شهدتها نهاية القرن الخامس عشر، وذلك لان النظام البطليموسى كان قد قدم من جديد الى ذخيرة الغرب المعرفية بشكل كبير عن طريق الطبعات العربية فى كتبها الثلاثةعشر والمعرفة بـ«المجسطى» AL - Magwsta والتى نشرت لاول مرة باللاتينية فى فينيسيا «البندقية» عام ١٤٧٥ .

وفى عام ١٤١٠ الف كاردينال د. ايليس (Cardnaal, AILLYS) كتابه المعروف «اميجو موندى» «صورة العالم» «IMAGOMONDY» والذى تبنى اسسه ايضا على المعرفة البطليموسية ولقد كان هذا الكتاب معروفا تمام المعرفة من قبل كريستوفر كولومبوس، وقد ساعده على زرع الثقة فى نفسه ليبحث عن طريق بديل يوصل للشرق عن طريق الغرب، واكتشف العالم الجديد خلال هذه العملية، ان الكتب ككتاب «انسيولارم اليوستراتوم» لهيزكس مارتليس ١٤٩٠ ـ الكتاب موجود فى المتحف البريطانى ـ يعطى وصفا لساحل افريقيا الغربى.

يقوم هذا الكتاب على تقارير المغامرات ما بين عام ١٤٨٥ وعام ١٤٨٩ وخصوصا استكشافات «ديجو كام» وما خلاصة كاردينال د. ايليس الوافية، إلا قائمة معلومات اخذت من الجغرافيين القدماء وتحتوى على قدر كبير من العلوم البحرية والجغرافيا الموروثة من العرب كما تحتوى «بيبليوتيسا امبروزيانا» فى ميلان على مجموعات من الوثائق البحرية من القرن الخامس عشر من بينها خرائط عربية، وبالتالي مع انه كما هو الحال عادة هناك اسماء قليلة فقط اشتهرت مع الاكتشافات العظيمة فى العالم، فعلى الرغم من ذلك فإنه يجب تذكر تاريخ البحارة العرب منذ الازمنة الغابرة والذين مخروا عباب المحيطات واستخدموا الادوات العلمية ورسموا الخرائط لتجعلهم قادرين على التكيف مع هذه الاجهزة، وهناك وصف دقيق للنشاطات البحرية العربية يحتوى على وثائق عن الرحلات البحرية للصين وماليزيا، والتى قام بها بحارة الخليج قدمها «جى اف حورانى» «١٩٥١»، كما يجدر بالذكر ان الرياح الموسمية قد عرفت جيدا قبل ان يعرف فائدتها البرتغاليون بزمن طويل، لان البحارة من الامم الاخرى من غير الاوروبيين كانوا قد بحثوا عن طرق جديدة للملاحة فى ازمانهم وبقوة وذخيرة علمية مساوية للاوروبيين.

ومع بداية عصرنا الحالي تطورت الاتصالات بشكل كبير جدا واستحدثت علاقة جديدة بين الشرق والغرب، ولقد تطورت هذه العلاقات فى وقت متأخر نتيجة التنافس البحري بين اسبانيا والبرتغال ثم بين هولندا وانجلترا فى حين ان الدول التى بينها دشنت الطرق البحرية الاوروبية الجديدة ومع انه لم ينته اى من هذه الى فراغ، فإنه نادرا ما حقق احدهم اهدافا ذات اهمية من غير ما معونة، وقد كان هذا حقيقة للبحارة كما كان لصانعى الخرائط، ويشكك بعض الناس الآنَ فيما اذا كان فاسكودى جاما قد استعان بالبحار العمانى احمد بن ماجد للوصول الى الشرق.

ولكن بما ان العمانيين قد لعبوا دورا تجاريا كبيرا على هذه الخطوط الملاحية فإنه يبدو افتراضا مقبولا جدا ان فاسكودى جاما قد استعان بعمانى، فبالتأكيد ان عرب الخليج كانوا يتاجرون حول المحيط الهندى لقرون عدة «كيركمان ١٩٧٦» كما ان شرقى افريقيا قد وهبت ثراء عظيما نتيجة استقرارهم هناك ومن الامور التاريخية الموثقة انهم تاجروا مع بلدان الشرق الاقصى.

مع حلول القرن الخامس عشر وصلنا الى مرحلة ازدهرت فيها ثقافات العالم المعروف اكثر مما حدث فى عدة قرون اخرى، فلقد كان حوض البحر الابيض المتوسط محور حضارة اوروبا الجنوبية، كما لعب دورا مماثلا للشرقيين ومسلمى شمال افريقيا «براودل ١٩٧٢» ولقد كان الشرق الاوسط همزة الوصل بين اوروبا والشرق الاقصى ولهذه المنطقة الغامضة ـ الشرق الاقصى ـ ادارت العربية وجهها البحري.

ونتذكر الآن ان مملكة غرناطة فى اسبانيا كانت حتى عام

* انريكو دي اريكو : باحث إيطالي في شؤون العمارة الشرقية والمترجم باحث عُماني

١٤٩٢ معقلا للاسلام فى شبه جزيرة الاندلس واستمرت حتى بعد طردهم من صقلية وجزر البحر الابيض المتوسط.

ومع ذلك فعلى اية حال لقد كان هناك نشاط تجاري كبير وتبادل كبير فى الافكار بين الثقافتين خلال فترة العصور الوسطى اكثر بكثير من القرون التى تلت ذلك.

وقد اثر هذا على كل مظاهر النشاط الحياتى ابتداء من اصغر الاشياء كالزينة وحتى الادب والعلوم والمعمار وبحق، لقد كانت استمرارية الثقافتين حتى القرن الخامس عشر عظيمة جدا حتى اصبح من المستحيل تحديد على اى اسلوب تتشكل صقلية فى الحس المعماري «الاوروبي - النورمانى - ام المغربي» والمصطلح الوحيد الذى يصح اطلاقه عليه هو تحويل النورمان الى «العربى - النورمانى» كما هو الحال فى اسبانيا حيث «العربى - الاسبانى» هو الملائم اكثر للفن المعماري فى تلك الفترة «بافون والدونادو ١٩٧٣»، ان الاحساس بهذه الخلفية والاخذ فى الحسبان بغياب الفروق التى ظهرت بين كثير من الناس فى العالم فى وقت قريب نسبيا فقط انما نستطيع تقديرها فى الحقيقة، فقد كان هناك كثير مشترك سواء فى التقاليد او فى الممارسات اليومية للامم المحيطة بالبحر الابيض المتوسط والفن المعماري هو احد هذه الاساسيات.

يمكن القول بأنه بعد اعادة فتح غرناطة كان الاسبان هم المحطمين الذين كانوا يعملون ضد المرافىء العربية، على نفس النمط الذى حطم به العرب، وثقافتهم ثقافة الارض الام كأمواج المد، وبما ان ما يعنينى فى هذا الموضوع يبدأ مع القرن السادس عشر، فإننى لا استطيع اهمال الحديث عن البرتغاليين فى مسقط ولكن باعتبار المنشآت فإنه لايمكن التحديد بالضبط متى واين كانت الفواصل بين فن معماري وآخر اخذين فى الحسبان قلعتي الجلالي والميرانى، كما يجب الاخذ فى الحسبان ايضا بأن الفن المعماري هو شىء اساسى للناس فهو ينشأ من اعماق انفسهم وظروفهم ويظهر كتعبير عن ادراكهم فالبناء وهو وضع حجر فوق آخر، وجدار مقابل لآخر، ومن ثم ختام البناء ليشكل منازل وقرى ومدنا وعواصم، يجد تعبيرا مشتركا فى العمل لدى قروى البحر المتوسط وقرينه المسلم فكلاهما توحدا فى البساطة وارتبطا بأبسط الادوات وهى ايديهم.

بتذكر ان اوروبا والشرق الاوسط لم يكونا فى اى وقت من الاوقات منفصلين تماما، فإننا نستطيع الرجوع الى تاريخ هذه الفترة، فلقد ابحر فاسكودى جاما من لشبونة فى يوليو من عام



١٤٩٧ بغية اعادة طريق جديد الى الهند عن طريق رأس الرجاء الصالح والذى اكتشفه بارتلوميودياز عام ١٤٣٦.

ولقد وصل فاسكودى جاما الى كلكوتة فى ٢٨ مايو ١٤٩٨ وعاد الى لشبونة فى سبتمبر من نفس العام، وذلك بإكمال رحلة العودة فى اربعة اشهر بدلا من عام كامل، وهى الفترة التى استغرقها فى الوصول الى كلكوتة، ولقد مكنت هذه الرحلة البرتغاليين من احتكار التجارة مع الشرق والتى استمرت مائة

فى البحر الاحمر والخليج. وفى وضع مشابه - قبل فاسكو دى جاما - جاكليمو دى أدم اقناع الجينوسى والمالديفيين ببناء اسطول بحري فى هرمز بقصد حصار سلطان مصر فى البحر الاحمر عام ١٥٠٧ وفى عام ١٦٥٠ سيطر البرتغاليون على التجارة فى المحيط الهندى، وقد استخدمت مسقط كقاعدة للتموين فقط، كما انه لم يكن فى استطاعة البرتغاليين بجانب انهم لم يرغبوا فى مد سيطرتهم الى داخلية عمان وذلك بسبب



حصن إزكي

وخمسين عاما «بوكسر ١٩٣٥، ١٩٧٣، ١٩٨٠»، بوكسر دى اذيفيدو ١٩٦٠، باري ١٩٦٣».

ان اول ما قامت به البرتغال هو تعيين «افونسودى البوكيرك» قائما على الهند، ولقد بسط هذا السلطة البرتغالية على طول ساحل افريقيا الشرقية واستولى على جزيرة سوقطرة وهرمز ومسقط بين عامى ١٥٠٥ و١٥٠٩ بنية اغلاق الحركة

كره وعداء سكان داخلية عمان للبرتغاليين.

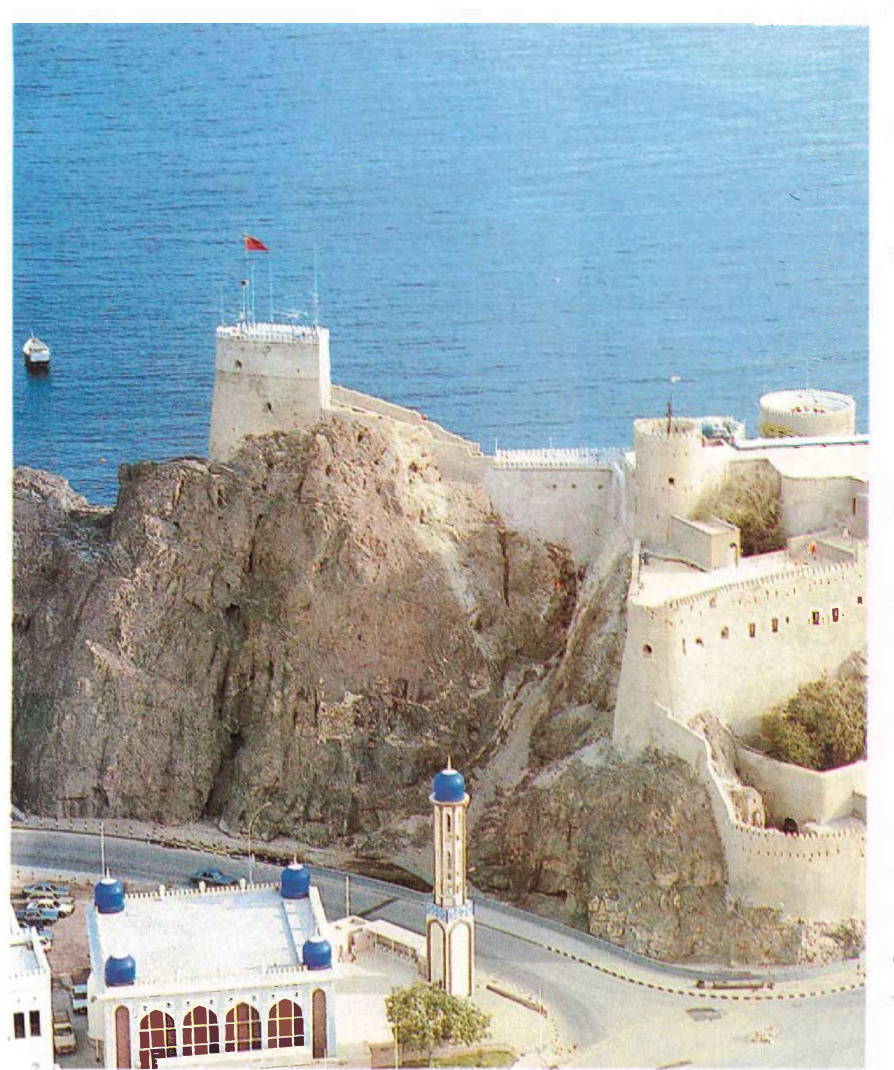
ليس المعرفة العلمية وعلم الخرائط فقط هما كل ما ازداد وتطور فى هذه المرحلة وانما شهدت هذه المرحلة حدثا مهما جدا وهو ادخال البارود فى الحروب.

ففى عام ١٣٢٥ ظهر البارود لاول مرة فى المعارك وهو يتكون من الكبريت والملح الصخرى والفحم النباتى، ولقد

استجلبت هذا من الشرق الى الغرب وسرعان ما اصبح العنصر الاساسى فى الحروب، وبحلول القرن الخامس عشر تم تعديل التقنيات بشكل كاف لجعل المدافع سلاحا خطيرا، ومما يجدر ذكره انه كان باستطاعة مدفع مونسمج رمى كرة حديدية لمسافة ١٢٨٦ مترا ورمى كرة صخرية لمسافة ٢٦٢٠ مترا وهذا المدفع موجود الآن فى قلعة ادنبرا وقد اعطى عام ١٤٤٩ لدوق بورجوندي «تيدى ١٩٧٢» ويبلغ طول هذا المدفع ٤,٥ متر وقذيفته من عيار ٤٥٧ ملليمترا، وفى القرن الخامس عشر استولى الاتراك على كونستانتينبول بمساعدة المدفعية وذلك باستخدام مدفع استثنائى بطول فاق خمسة امتار، وتعرض الآن بعض المدافع التركية من نفس الفترة فى برج لندن بعد ان اخذت من عدن عام ١٨٣٩، وهذه المدافع ذات حجم مؤثر ويبدو ان وزنها يربوعلى سبعة اطنان «سيرجنت ١٩٧٤» ولقد كان هذا النوع من المدافع صعب التحريك فى القرن الخامس عشر، وبالتالي تم تقديم البنادق اليدوية كسلاح خاص بالمشاة، ويعود الفضل لهذه الاسلحة الجديدة فى ان البرتغاليين استطاعوا التغلب على المقاتلين الوطنيين الذين كانوا يستخدمون الطرق البدائية، وعلى اية حال، فإنه لما كانت هذه البنادق سهلة التصنيع وطويلة العمر، فإن السكان الوطنيين ادركوا اسلوب عملها واتقنوا كيفية تصنيعها بسرعة كبيرة وفى الحقيقة ان رماة البنادق فى عمان اصبحوا مشهورين فى شؤون الحرب.

لقد ادرك البرتغاليون قلة افراد سلاح المشاة عندهم ومدى عداء الشعب العمانى لهم وبالتالي عندما احتلوا مسقط اختاروا افضل المواقع علوا وبروزا لبناء قلعتى الجلالى والميرانى، ولقد عزز هذا التخطيط موقع الدفاع الطبيعى الممتاز للمنطقة.

وعلى الرغم من ذلك فإن مسقط لم تستطع الاستقرار مع كل دفاعاتها لكونها كما كانت دائما موضعا للمخاوف والاخطار ولقد كانت التحسينات والتطويرات تسير بشكل دائب كما يشير الى ذلك «بيترو ديلافيل» فى رسالته التى بعث بها من مسقط والمؤرخة فى ١٩ يناير ١٦٢٥، ففى هذه الرسالة يشير الى عظم الحماية الطبيعية التى تمنحها الجبال لهذه المدينة، كما يصف تحصينات المرفأ مشيرا الى ان البرتغاليين قد بدأوا بناء سور صلب لحماية المدينة وبعد هزيمتهم فى هرمز قام البرتغاليون ببناء بروج للمراقبة لتقوية الخطوط الدفاعية والتى اذكر من بينها البرجين اللذين فى مطرح وهما اصل القلعة الحالية، ومن اكثر من اشتهر باشتراكه فى هذه التوسيعات القائدان البرتغاليان «روى فرايردى اندريد ونونو الفيرس بوتليهو» وقد كانا المسؤولين عن اعادة تنظيم الخطوط الدفاعية فى المحيط الهندى ومحاولة



قلعـــة المـــــيراني

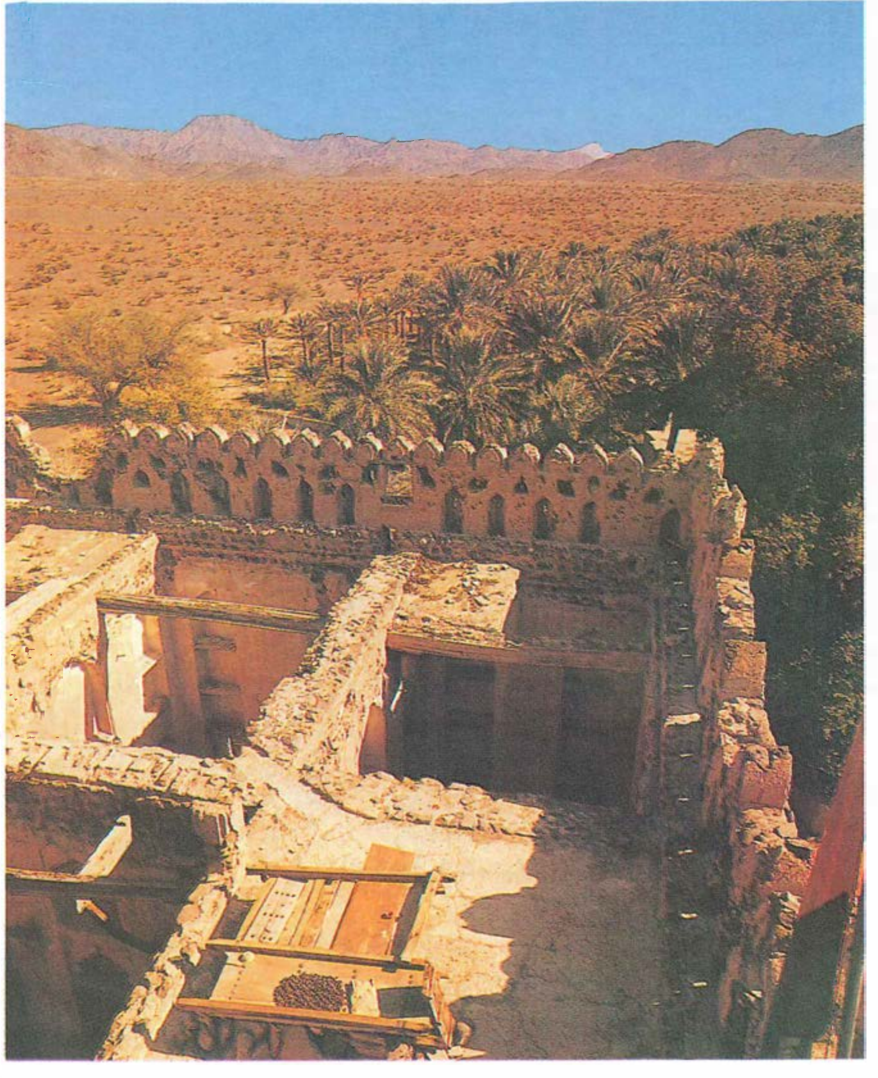
اعادة اخضاع هرمز.

لقد لعبت مسقط دور قاعدة بحرية خلال الوجود البرتغالي فى عمان، ولم تكن لديهم ابدا اية مساع للتوسع داخليا لان مقصدهم كان ضمان امن الحركة الملاحية الى الهند الشرقية، ونلاحظ ان المواقع العسكرية كصحار كانت تفقد وتعاد

بالتعاقب من قبل البرتغاليين «بوكسر ١٩٣٥» وبدون شك فقد بقيت مسقط اقوى القواعد المحصنة فى الجزيرة العربية، وقد لعبت دورا مهما جدا خلال فترة النزاعات التى قامت بين البرتغاليين والهولنديين والانجليز مع التدخل الدوري من الاتراك والفرس، وبعد فقدان هرمز فى عام ١٦٢٢ اصبحت مسقط ذات اهمية اكبر للبرتغاليين، ومن المؤكد ان الهزيمة فى هرمز قد اورثت انخفاضا كبيرا فى مدى الاستقرار البرتغالي فى الهند، ويستطيع المرء ادراك مقدار المجهود الذى بذله البرتغاليون لاستعادة المناطق التى كانت تحت سيطرتهم عن طريق قوادهم المشهورين، ولقد ركزوا قواتهم فى مسقط واليها توجه الاسطول الذى بعثه ملك البرتغال للمساعدة فى استعادة المضيق، وكما ذكرنا فإن التحصينات قويت فى مسقط فى عام ١٦٢٦ تحت امرة «روي فراير دي اندريد» وذلك للدفاع ضد هجمات الفرس الذين كانوا متحدين فى ذلك الوقت مع الانجليز والهولنديين.

وفى عامى ١٦٣٢ و١٦٣٣ عادت هذه المخاطر مرة اخرى لكن ممارسات روى اندريد فى البحر وغياب الفرس بسبب وفاة خان شيراز كانت من اكبر العراقيل لقيام هجوم مباشر على مسقط، فضلا عن الدفاع عن انفسهم، ولم يفكر الهولنديون والانجليز بالهجوم على مواقع البرتغاليين فى مسقط بدون مساعدة سلاح مشاة الفرس وحتى بعد وفاة «روي فراير دى اندريد» وانخفاض القدرة الدفاعية للمدينة.

ولقد اوقف الخطر الانجليزي على البرتغال بتوقيع معاهدة بين البلدين عام ١٦٣٥ «بوكسير ١٩٣٥» وفى عام ١٥٨١، اى قبل اربعة وخمسين عاما استطاع القائدان التركيان «بيري ريز وعلى باي» مهاجمة مسقط وتدمير الابراج تدميرا كاملا، وقد عرف بيري ريز بالخريطة المدهشة التى وقعت بين يديه «براودل ١٩٧٢، سيرجنت ١٩٧٤» لقد كانت هذه نكسة مؤقتة للبرتغاليين ولكنهم استطاعوا بث نفوذهم مرة اخرى وللمساعدة فى ذلك فقد ارسل المهندس المعماري الايطالي «سي بي كايرات» من ميلان الى مسقط لاعادة بناء القلاع فيها «ماجيوروتى ١٩٣٩، كيركمان ١٩٧٤، بوكسردي ازيفيدو ١٩٥٠».



فتحات اطلاق النار في حصن جبرين

شهد القرن السادس عشر فى اوروبا رسوخ النهضة الايطالية وانتشارها عبر القارة، وقد كان احد التجديدات التى لا تعد ولا تحصى في ميدان الفن المعماري العسكري وذلك عندما تأثرت مدرسة للهندسة المعمارية بأشكال جديدة وصممت كل المواقع الدفاعية العسكرية الاوروبية، ويكفى تذكر اثنين من اشهر مؤلفى اعظم الرسائل فى الفن المعماري وهما «فرانسيسكو دي جيورجيو مارتينى» «١٤٣٩ ـ ١٥٠١» وقد قاد هذا اتجاها كاملا لمجموعة من الفنانين المعماريين فى القرن السادس عشر و«انتونى دي سانجالو الاصغر» (١٤٨٥ ـ ١٥٤٦).

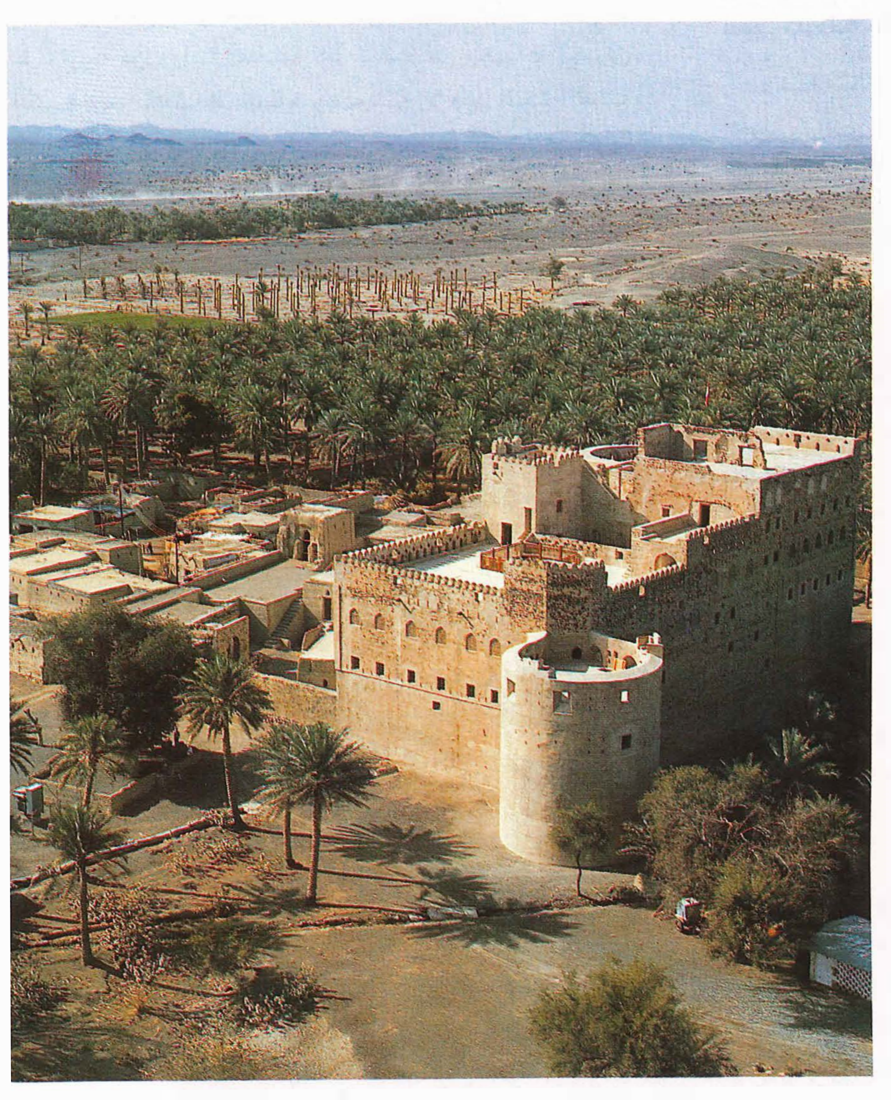
ويعتبر هذا الموجد للنظام العسكري الدفاعى لفترة ما بعد القرون الوسطى وقد كان نظامه ضروريا وذلك بإدخال المدفعية وتصميم المعاقل

بأشكال مضلعة، ولقد تبعهما على منهاجهما بعض افراد عائلة السنجالوك «تراتاجليا، ليون تاتيستا البرتي، ماجى وكاستريوتو، كاتانوب فلوريانى ساميشيلي» واخيرا بالطبع «ليونارد دافنشى ومايكل انجلو» ان ارباب الهندسة هؤلاء اثروا كثيرا فى المعماريين الاجانب الذين ذهبوا الى ايطاليا فى القرن السادس عشر، ولقد كان «بدرو لويس سكريفا» احد هؤلاء وقد عمل هناك فترة طويلة وكتب رسالة خاصة به فى الفن المعماري العسكري ولما كانت عليه المدرسة الايطالية من اهمية فقد بعث «دون جون الثالث» حاكم البرتغال «فرانسيسكو د. اولاندا» الى ايطاليا فى عام ١٥٣٧ ليرى ويسجل الفن المعماري العسكري الجديد «جون باري، فرانسيسكو، د. اولاندا» مصدر غير معروف كثيرا ولم يقتصر الحال على زيارة ايطاليا فقط بل تكونت شهرة دولية ادت الى استدعاء المعماريين الايطاليين الى الخارج بأنفسهم فلقد عمل «اندريا كونتوكسي ال سانسوفينو» فى البرتغال فى التسعينات من القرن الخامس عشر كما كان هناك ايطالي آخر هو «بوتاكو» والمعروف بـ «بوتياك» فى البرتغال وقد كان الاخير مسؤولا عن كنيسة الكنفنت فى بيلم واعداد التحصينات وتركيب الدفاعات في شمال أفريقيا، وكان ايطالى آخر هو «فيليبوتيرزى» هو الذي بني التحصينات لسانت فيليب فى احد المبانى فى سيتابل فى لشبونة وهو مبنى دمج احدث التجديدات وقد كان المخطط بشكل نجم غير اعتيادى ومتاريس ومعاقل فى نقاط التقاء مع النجم.

ليس من المدهش فى هذا السياق ان يكون فيليب الثانى «ملك اسبانيا» ـ الذى ضم البرتغال تحت سيطرته ـ شغوفا بالهندسة الايطالية ولهذا اختار «بليجرينو تيبالدى» لتصميم قصر الاسكوريال، وتحت ظروف مشابهة عين «سى بي كايرادت» عام ١٥٨٤ كبيرا للمعماريين «استادو داز اندباز» وطلب من لشبونة الى جوا، حيث اعاد فيها تصميم الدفاعات وارسل اخيرا الى هرمز فممباسا ومن ثم مسقط حيث اكمل اخيرا النظام الدفاعى لقلعة الميرانى بالحاق القواعد وقد جعلها على مستوى البحر.

كان على البرتغاليين الدفاع عن مسقط ضد العدو الخارجى سواء من البر او البحر، ولهذا لم تذهب آثار عزمهم هباء، وقد نتج عن ذلك رسوخ الثقة فى المواطنين داخل الدولة مما قاد الى تكبيد البرتغاليين الهزيمة وطردهم من مسقط فعمان فى ٢٣ يناير ١٦٥٠ بقيادة الامام سلطان بن سيف اليعربي والذى استطاع بعد حملته العسكرية تنظيم شؤون الاقليم العمانى وارسال المساعدات الى العرب فى شرق افريقيا فى نضالهم ضد البرتغاليين، ولقد اعطته سيطرته على الموقف الفرصة لتشكيل قوة وطنية ولمساعدته فى ذلك تم بناء تحصينات كثيرة لضمان الامن فى الاقليم.

ولفترة ما خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر كان يحدث فى اوروبا تغيير جذري فى التشكيل المعماري فأهملت التصميمات الدفاعية بشكل تام.



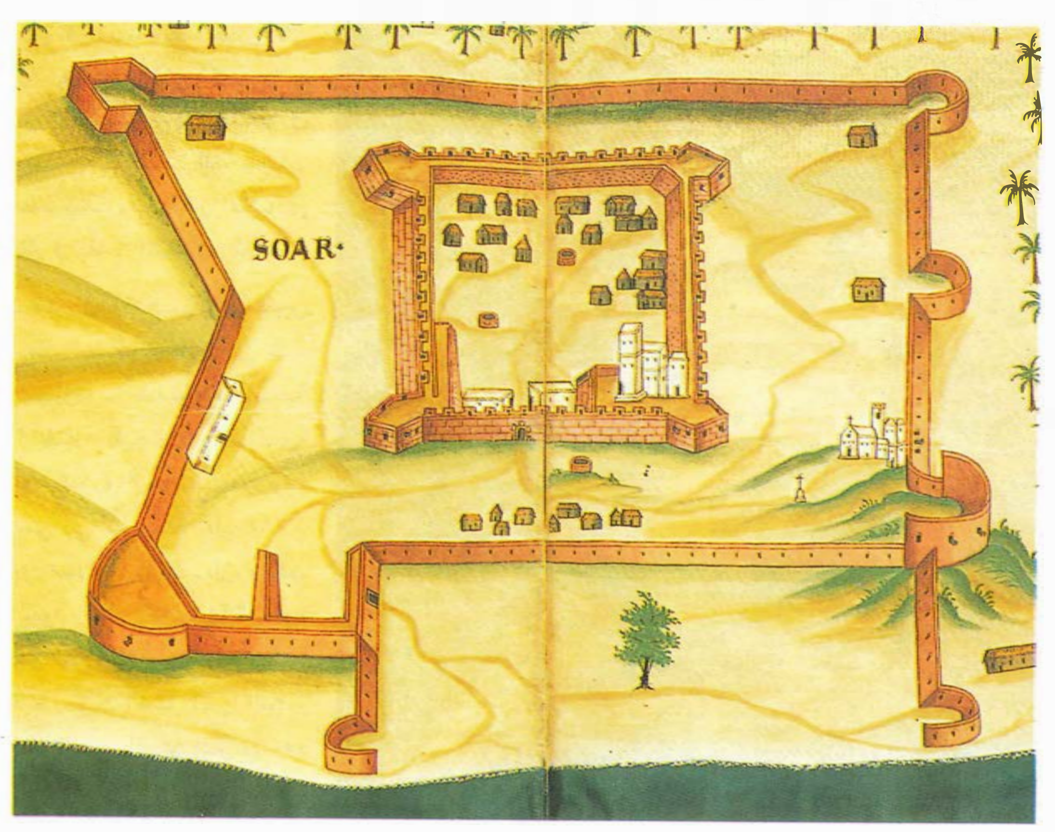
حصن جبرين

لقــد حلت الحصــون محل الابـــراج وادخلت الاشكــال الهندسيــة خصوصــا كالمثمن والشكل الاثنـى عشري الاضلاع وحلت تصميمات اكثـر تعقيدا محل المعمار القــائم على الوحـدة المربعــة، وتدريجيـا بـدأ يظهـر فى اوروبا فصــل بين الهندســة المعماريــة العسكريـة والمدنية، بينما فى عمان اصبحت عنـاصر التصميمات العسكريـة جزءا من الادراك الـوطنى، والذى نلمس عنـاصره وقـد ابرزت كنقـوش نقيــة، وفى الحقيقـة فإن المعمار المدنى يبـــدو قــائما على مستـوى اقل مــن الــذى فى القـــلاع والحصون، لقـد كانت الجلالى و الميراني أول القــلاع العمانية التي قامـت على التقنيات البالستيــة مع أنها استنبطت من الفن المعماري لما قبل اختراع البــارود، وعلى ايـة حــال فإن التغيير المهم هو فى تشكيل الابراج.

ففى القلاع التــى بنيت قبل اختراع البارود كــانت الابراج فى كل زاويــة من زوايـا القلعـــة كما كـانت على وجهـات الجدران الكبيرة، ومــا قلعتــا الــربــاط وسـوسـة إلا مــن اقـدم الامثلـة الاسلاميــة على هذا النوع والــذى اثر لاحقا فى البنـاء العسكري الصليبى، كما اثر فى الفن المعماري المغـربي وفى جنوب ايطــاليا وشبه جــزيرة الاندلس، وفى عمان استمر هــذا التقليد وادخل فى بناء قلعة بهلا، وبعـد ادخال البارود استبدل هـذا النوع بأبنية ذات مــربع مركـزى او مستطيل مع زوج من الابــراج القطريـة المائلة فى مقــابل بعضـهما وهى اهم الابنية التخطيطيـة فى المبنى وقــد طــورت الجدران وضخمت بحيث تستطيع امتصـــاص ضربات المدافع دون احـداث خرق شديـد فيها وقد ســاعد على عـدم الاختراق انخفاض سرعـة القـذائف من المدافع وذلك لان قوة البارود الدافعة لم تكن قويــة، كالمعروفة الآن ولانه لم يكن بــالاستطاعــة التنبؤ بمســار القـذائف، ولكن انتشار النـار على الـرغم من ذلك كــان يمكن المهـاجمين من الـوصــول الى المبنى وفوق هــذا فقد كان لها اثــر نفسي لان الشرارة والفوضى تبعث رعبا كافيا فى النفوس، لقد كـانت الابراج النقاط المركزية للنظام الـدفاعى القــائم على تـركيز عـدد قليل من المدافعين مـدججين بكميات كبيرة من الـذخيرة ضد عـدد كبير من المهاجمين ليست لديهم المدفعية الثقيلة التى لايمكن نقلها عبر البلاد.

وهـذا النظام الـدفاعـى هو احـد عناصر المعمار العسكـري العمانى والذى هو جزء مــن النظام العسكري الاسلامى المنتشر من بلوشستان الى شمال افريقيا.

ومممــا يجدر ذكره ان الابــراج هى ايضــا مــواقع للم الشمل



أسوار صور كما رسمها البرتغاليون

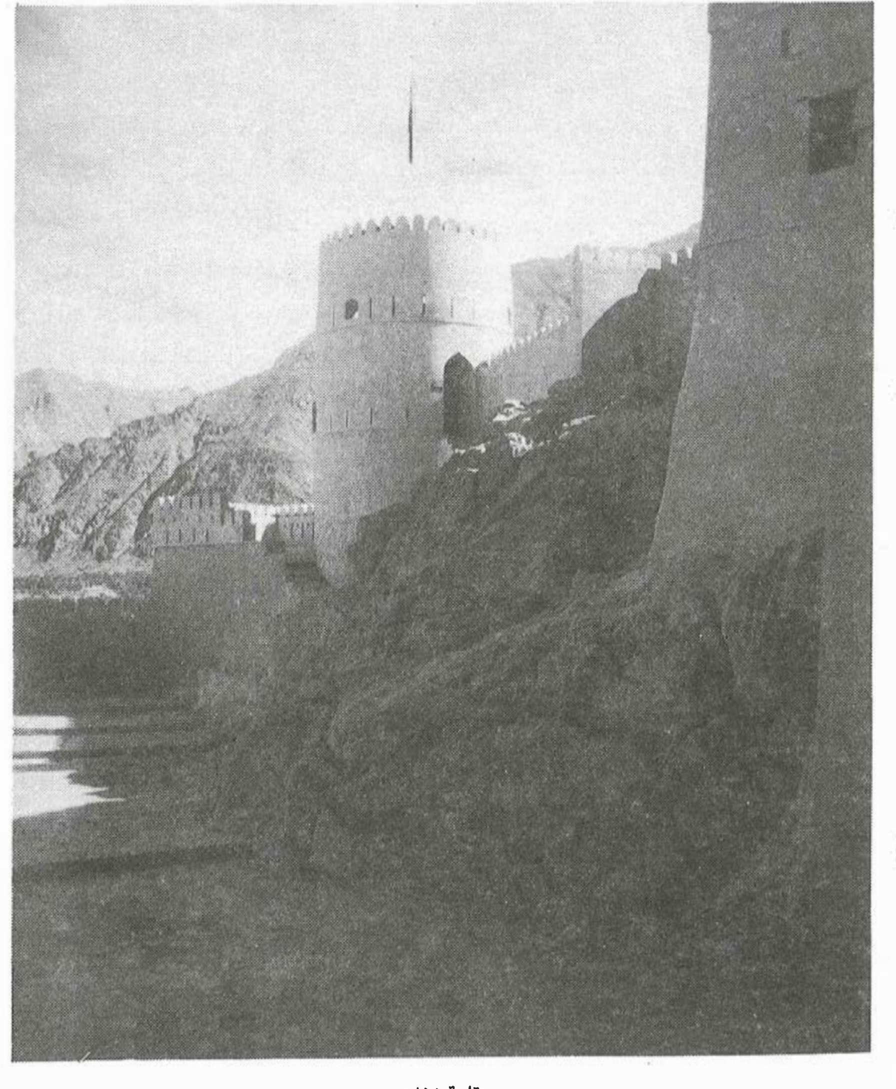
تسمح للمحاصرين القيام بهجوم مضاد تحت غطاء من نيران المدفعية كما ان الزيادة فى ارتفاع البرج تسمح بتكوين ميدان اكبر للنيران، اذا انه كلما كان المدفع فى موقع اعلى فإن مدى نيرانه يكون اكبر وقد كانت القذائف المنطلقة من البرج قادرة على الوصول الى المهاجمين قبل ان تصل نيرانهم الى نطاق القلعة وكانت الابراج اعلى مما كانت عليه قبل ذلك لان المسار المنخفض لقذائف المدفع التى يطلقها العدو من على الارض لايمكن ان تصل بسهولة الى اماكن المدافع الموجودة فى اعلى السقف، ان ادخال المدافع الكبيرة جعل من الضرورى بناء ابراج دائرية تتسع بشكل كاف لارتداد المدافع عند الاطلاق بالاضافة الى اتساعه لتعبئة اكثر من مدفع في آن واحد، إن هذه الوحدة - مقارنة مع قواعد الاطلاق الحدثية - تتكون من عدد من المدافع تطلق نيرانها معا مع ظهور فوهات المدافع فقط تقذف من قواعد الاطلاق وبقاء الرماة محميين بالمرامى خلال الاطلاق كما كان عدد المدافع كافيا لتشكيل حلقة دائرية من النيران مع اجنحة نارية لحماية المنطقة المركزية.

اضافة الى ذلك فقد كانت هناك حلقة من الثغرات فى ارضية المنصة لتسمح للرماة بحماية القاعدة اذا ما تسلل اى من الاعداء نحو البرج وخرج عن نطاق نيران المدفعية وقد كان من المعتاد ترك المنصة مفتوحة من الأعلى حيث انه خلال عمليات الامداد تخرج كميات كبيرة من الغازات السامة من المدافع.

وقلعة الحزم التى بناها الامام سلطان بن سيف اليعربي دمجت كل هذه المميزات واصبحت نموذجا للعديد من التشكيلات الدفاعية لاحقا وقد بنيت هذه القلعة قرب الرستاق التى هى موقع لاولى امارات الازدهار للاستقلال العمانى.

وللعودة الى النظام العسكري الدفاعى الذى بناه البرتغاليون خلال فترة وجودهم فى مسقط والمناطق الساحلية الاخرى فإنه يجب ان ندرك ان التركيز على الدفاعات الطبيعية بدلا من بناء تشكيلات عسكرية ضخمة كالتى يمكن مشاهدتها فى هرمز، وعلى طول الساحل الغربى لافريقيا وفى الهند حيث ان التصميمات واحجامها وربما حتى الاحجار قد استجلبت من البرتغال.

لقد رأينا كيف ان الفن المعماري العسكري البرتغالي قد تأثر مباشرة بمدرسة النهضة الايطالية الاولى مع الخصائص المعمارية للاستحكامات والمنصات والتى تبناها الآن بناة القوات العسكرية الاسبانية، ان قلعة سيتوبال قرب لشبونة، ونجاح المستعمر فى قلعة عيسى، وقلعة هرمز كلها نتاج لهذا الطراز النظامى، ومهما يكن فإن مسقط بموقع استحكاماتها الطبيعى كانت بسيطة فى تخطيطها حتى فى مراحلها الاولى، كما كانت علاقتها بالمدافع فى المعمار العسكري فى تلك الفترة قليلة جدا، وهذا يؤكد ان اشكال الاستقلال للنموذج المستخدم عادة فى الخارج كانت تستخدم منذ مراحل التنشئة الاولى لبنائها، وبالتالي فإنه يفترض وجود خصائص اقليمية فيها بشكل اكبر،



قلعة نخل

هذه الانفرادية يمكن شرحها فى الحقيقة ــ كما ذكر ذلك «دون جارسيا دى سيلفا» عندما موضع بأن موضعها القلاع على قمة الجبال كان عاملا اكثر اهمية للفائدة الدفاعية من تصميمها الجوهري، ومن المؤكد ان تخطيط قلعة الميرانى فرضته العجلة للبناء كما لم يكن هناك الوقت الكافى لعمل خطة مفصلة كما كان النقص المستمر فى الايدى عاملا آخر اتعب البرتغاليين، والذى نتج عنه ان استعين بالمهنيين المحليين لبناء القلاع، وهؤلاء نتيجة لاستخدامهم التقنيات المحلية، قد تركوا طابعا لاينمحى على هذا المعمار ولقد كان احتجاز المعماري الايطالي كايرات غير كاف لاكساب الدفاعات خصائص الاسلوب الاسبانى المناسبة والتى استطاع تحقيقها فى تصميمه لقلعة عيسى حيث استخدم خارطة استوحاها من اشكال النهضة الايطالية الاولى وقد كان كايرات هو الذى اصلح الاعطاب التى احدثها الاتراك وحسن الدفاعات فى خليج مسقط الذى كان فى حالة من التأهب بشكل مستمر لقد قدم كايرات مع استعجاله منشآت دفاعية كان عليه دائما ان يؤقلم نفسه مع الظروف لانجازها، ومثالا على ذلك عندما عجل البناء فى هرمز بتبنى حيلة اقتصادية بأن دمج البيوت المحيطة بالمدينة مع الحائط الدفاعى.

ومع وضع هذا فى الاذهان يستطيع المرء تقدير كيف ولماذا ان المنشآت الدفاعية فى مسقط اتسمت بأسلوب منفرد والذى بسبب التغييرات التى احدثها فيه العمانيون لاحقا وجه بعد ذلك الفن المعماري العسكري للدولة.

لقد مثلت مسقط منذ اوائل الكتابات الوصفية لـ «دون جارسيا دى سيلفا» «بيترو ديلافيلا» «بوكارو وبيدرو باريتودي ريسند» والخرائط التى بحوزتنا كالتى رسمها «ماريز كارنيرو» عام ١٦٣٩ محاطة بسور من المفروض ان يكون على نفس خط الجدار الحالي ولكن بعدد من الاستحكامات ذات اشكال مضلعة تبعا لعدد المدفعية.

ولاجل الدفاع ضد الغارات البحرية فإن هذه الجدران ترى ممتدة على طول ضفاف البحر ولكن تركيز القوة الدفاعية - موجود على الجانبين المتقابلين للجلالي والميرانى، وان من الممتع رؤية كيف ان هذا التمثيل لمسقط تدعمه خارطة «بيدرو باريتودى ريسند» الاخيرة فى عام ١٦٤٥ والتى تعطى بالتفصيل الخطوط العامة لخارطة «ماريز دي كارنيور».

وفيها تظهر الجلالي والميرانى وقد بنيتا على نفس خط المحيط كالقلاع الحقيقية ولكن مع فرق كبير وهو ان بناء القرن السابع عشر كان تحصينات لقمم الجبال فقط محددة بجدار طينى يحيط ببنايات صغيرة للحامية العسكرية، ولقد تغيرت هيئة هذه الدفاعات العسكرية منذ ذلك الحين والذى يمكن اعتباره قاعدة صليبية ــ اعنى بها حوشا كبيرا محصنا يسمح بحركة سريعة للحامية المحدودة العدد فى منطقة كبيرة محاطة بالمدفعية قد اصبحت قرية محصنة يعمل كل قطاع فيها على اسس انفرادية ويرجع هذا الى ضخامة ومدى تعقد نظام المبنى الذى يضم مستويات عدة من التشكيلات المختلفة.

ان العامل الاساسى المؤثر فى هذا التغير هو الزيادة فى عدد المدافعين وان البساطة فى التشكيلات العسكرية البرتغالية التى تبنوها فى عمان كانت ذات علاقة مباشرة بعدد الافراد المحدود لديهم، ولقد كان هذا العامل مهما جدا خلال فترة سيطرتهم على الملاحة التجارية وفى المقابل فإنه عندما سقطت القلعتان فى ايدى العمانيين كان التغير مهما لتقديم متسع كاف للعدد الكبير من الجنود - الذين ليسوا كالبرتغاليين - بنوا امنهم على القدرة على القيام بغارات مفاجئة على خارج جدران القلعة وبأخذ هذا فى الحسبان يستطيع المرء ان يرى كيف ان خصائص القلاع قد تغيرت فلقد غدت الانظمة الدفاعية البحتة انظمة عدوانية كامنة، كما ان لهذا التغير فى الوظيفة اضافة الى العدد الكبير من الحامية التى تحتاج الى مكان للعيش ان اضيفت الزيادات الجديدة وتغيرت الهيئة الاصلية التى نراها الآن.

ان من المؤكد انه من الصعب الدفاع عن ذلك المجمع المترابط ولكن هذه الصعوبة يجب ألا تكون كبيرة وذلك لكثرة عدد الحامية، وهذه الملاحظة يمكن ان تعمم على القلاع على طول الساحل العمانى حيث الانظمة الدفاعية تقوم على احاطة الامكنة بجدران طويلة.

وان اسوار قلعة صحار تعطينا فكرة عن كيفية نظام الدفاع البرتغالي فالتصميم بسيط وهو عبارة عن مساحات كبيرة مفتوحة ومحاطة بجدار ساتر مع استحكامات بسيطة للمدافع على كل زاوية من الجدار.

وفى مطرح تظهر مواضع الدفاع المساعدة كما جاء فى خرائط «كارنيور وبارتيودي ريسند» القديمة كأبراج مراقبة منفصلة على قمة ربوة وظهرت لاحقا فى خريطة «جون مكتيشن» المرسومة عام ١٧٨٥ بشكل مختلف ويبدو انها اكتسبت شكلها الحالي فى اواخر القرن الثامن عشر ويبدو واضحا ان البرجين تم ربطهما بجدار ساتر خلال فترة حكم اليعاربة، ربما عندما نجح العمانيون فى هجومهم الاخير على القلعة التى كان يسيطر عليها البرتغاليون وكان ذلك مع انذار سابق بعام وقد ابرم هذا عند استعادة قلعة مطرح حيث وجدت بقايا التشكيلات القديمة الصغيرة مغلفة بالتوسعات اللاحقة فى

البناء والتى تمت فى عجالة.

إن النظام الدفاعى العسكري البرتغالي كان قائما على التفوق المدفعى الذى يديره عدد قليل من الرجال من بينهم بعض الجنود المأجورين وفى المقابل اقام العمانيون قوتهم على سرعة الحركة لعدد كبير من المهاجمين وعنصر المباغتة، وبأخذ هذا فى الحسبان اود العودة الى العامل الجغرافى المهم والذى كان مهما جدا فى تاريخ عمان.

لقد غدت مسقط بعد ان اعادها اليعاربة مدينة مزدهرة بحق ذات منازل جميلة وحدائق لكنها بالتأكيد كانت تعتمد على حركة التجارة الخارجية وعلى ارتباطها بالداخل الخصب لتزويدها بجميع انواع الغلال ولقد كانت داخلية عمان دائما قلب عمان النابض، غير ان ساحل الباطنة كان مثلما هو الآن شريطا حيا من الخضرة المأهولة بمجتمعات مزدهرة.

وتبدو الباطنة للرحالة فى اى وقت منطقة يمكن بلوغها من البحر فقط مع ذلك الحشد من الجبال الوعرة القاحلة المترامية خلفها، اما الداخلية فمحدودة برمال الصحراء العربية وتكتنفها كتلة جبلية صلبة من الجبل الاخضر كانت دائما متصلة بالساحل خصوصا بطريق واحد على طول وادى سمائل.

لقد بدأ الامام سيف بن سلطان - بعد نجاحه فى حربه ضد البرتغاليين واستعادة الاقاليم العربية الاخرى - بتوحيد القوى الوطنية حول عدد من المنشآت العسكرية التى قام ببنائها فى اقليمه، ويعرف وادى سمائل تركيزا مؤثرا للقلاع والابراج التى نتجت عن هذه السياسة بالاضافة الى ابراج مراقبة متقاربة تسيطر على كل الفجوات وتمنع تسرب اى من الاعداء الذين لم يمكن رؤيتهم، وقلعة بـ بد هى مفتاح هذا النظام على النهاية الساحلية لوادى سمائل بينما نزوى هى قلب النظام الدفاعى فى الداخل اما خلف الداخلية الخصبة فإن القلاع تتوزع فى خطوط فى مجابهة الصحراء لتكمل التنظيم الدفاعى المعقد.

لقد لعبت مدينة نزوى دائما دورا مهما فى الداخل ولاهميتها فقد بنى الامام سيف بن سلطان تلك القلعة الفريدة لقد كان الهدف المحدد لهذا البناء هو تقديم موضع مسيطر للتحكم فى الواحة والطرق المحيطة من وادى سمائل والمناطق الصحراوية البعيدة، ان البناء بنفسه يمثل مفهوما بسيطا جدا يتكون من برج دائري كبير بديع مملوء بالتراب حتى ارتفاع اربعة عشر مترا ليشكل منصة افقية تفتح مجالا للنظر فوق نخيل الواحة المحيطة، ومعبرها من الارض عبارة عن سلم ضيق مظلم متعرج حيث يوجد على كل منعطف باب لمقاطعة اية هجوم محتمل من الاعداء وهذه المنعطفات محمية بـ «ثغرات القتل» والتى من خلالها يمكن اسقاط القذائف على المهاجمين، ومنصة القلعة دائرية تقريبا ومزودة بقواعد مدفعية تضمن انتشار النيران بزاوية ٣٦٠ كاملة وأعلى المنصة تستمر الجدران الضخمة لترتفع عشرة امتار الى اعلى وذلك لتكملة البناء واتاحة طريق دائري للرماة الذين كانوا يستطيعون اطلاق النار من خلف قرون الحماية.

من المشهور ان قلعة نزوى بنيت حوالي عام ١٦٦٠ وتمثل اكبر القلاع القائمة على الابراج المدفعية وتبدو منيعة الى يومنا هذا صلبة وذات اكتفاء ذاتى من المياه التى يزودها بها عدد من الآبار والفلج الذى يمر بأسفلها... ان قلعة نزوى هى واحدة من اول واكبر القلاع فى عمان، ومنشؤها وبناؤها ليس له علاقة بالبرتغاليين مع انها فى اسلوبها كقلعتى الجلالي والميرانى كما كانتا فى القرن السادس عشر كما انها لاتدمج اشكالا مفصلة وبناء متعدد التعقيدات ولكنها تقوم فى مكان واسع محاط بحلقة من الجدران الساترة وعلى اغلب الظن فإن هذه الهيئة استوحاها البناءون من الشكل القديم للجلالي والميرانى بمساحتها الكبيرة الظاهرة والمحاطة بجدران عظيمة والتي نتجت عنها الابراج الكبيرة التي نراها في الخرائط، وفي الحقيقة فان قلعة نزوى تتكون من بناء ترتفع فيه ارضية المستوى الداخلي اربعة عشر مترا عن مستوى الارضية الطبيعية المحيطة بالقلعة وهذا ناتج من عاملين: الاول اعتبار ان قوة القلعة وبانيها يجب ان تكون واضحة للناس فى الاقليم والمحيط.. والثانى والاهم بسبب سلطتها يجب ان تتحكم فى حدود الاقليم ويكون لديها مجال واضح للرؤية لاطلاق النار على اى عدو.

والى هذه الناحية من القدرة القتالية يعزى ان قلعة نزوى صممت كبرج مدفعى وبما ان تقنيات شؤون الحرب بالمدفعية تتطلب ان يكون برج المدافع مبنيا على اكبر قدر من الصلابة لتحمل صدمات طلقات المدافع فلهذا بنيت قلعة نزوى بأرضية محشوة كبيرة.

عندما تغيرت التقنيات البالستية قليلا واصبحت ممكنة بسبب انخفاض كمية الغازات السامة المنطلقة فإنه امكن اطلاق نيران المدافع الخفيفة من مناطق غير مكشوفة وبالتالي تغيرت هيئة الابراج ومع استقرار السلطة المركزية الحاكمة نتج متطلب جديد فى المنشآت العسكرية الكبيرة وهو ان المنطقة المركزية اصبحت لسكن الحامية وقائدها، بينما الابراج محاطة بالاستحكامات المضلعة فى الاركان المتقابلة وهذه الخاصية اصبحت فى كل المبانى الكبيرة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر فى عمان وقد لخصت فى قلعة الحزم والتى فى الواقع تتكون من مبنى مركزى مستطيل ٣٠ مترا × ٣٠ مترا مع زوج متقابل تماما من الابراج تدعم قواعد المدفعية وانه لمن الممتع

معرفة ان المدفعية لم تكن موضوعة على السقف فقط وانما فى الطابق الارضى ايضا وقد تم ادخال هذه التشكيلة لاحقا وذلك بأن كرس الطابق الاول اصلا للرماة وتحزين البارود وكلا البرجين يحتوى على سبع قواعد مدفعية لتأمين أجنحة كاملة وحقل من النيران ضد العدو وحتى اليوم فإن هناك شبة مدافع لا تزل موجودة للتذكير بالماضي وبما أن النيران تنطلق من المعاقل الدائرية فإن الجزء المركزى الكبير للمبنى كان مكيفا لاستخدام الحامية، وقد كان هذا الجزء محميا فقط بالمرامى والشرفات من الخلف حيث يمكن استخدام البنادق الصغيرة فى مجال بسيط.

ان قلعة نزوى تعد تركيبا مازجا لكل العناصر الضرورية لبرج مدفعى، بينما حصن جبرين فى الاتجاه المقابل ناتج من خبرة البناء المكتسبة من بناء القلاع فى نهاية القرن السابع عشر.

فمخطط حصن جبرين هو نتيجة لتعقيد اصلي، وقد اضاف اليه الامام بلعرب اليعربي جناحا له فى القرن الثامن عشر، وقد غيرت هذه الاضافة من التخطيط الاصلي للحصن على نحو تسهل ملاحظته حيث كان التخطيط الاصلي هو تخطيط القلاع العادية وقد نتج عن هذا التغير وجود فناءين مجاورين، وان الحصن مقسم الى مبنين بمستوى ارضية مختلفة وقد ربط هذان المبنيان فى الدور العلوى بفتحة ضيقة بسمك الجدار.

بعيدا عن أي اعتبار حالي لتطور الترابط فى بناء جبرين او جاذبية تنظيمه الداخلي والذى نتج عن التوسعة ليصبح قصرا، فانني اود التركيز على وحداته كنظام دفاعى فالمخطط الاساسى يقوم على النظام الذى شرحته والذى يتضمن منطقة وسطية مستطيلة مع برجين مضلعين فى ركنين متقابلين. فالبرج الشمالي الغربي فى مواجهة الاشجار ويحمى الفلج ومن غير مدخل السقف فان هناك مدخلا من سلالم مظلمة شديدة الانحدار والتي تعطي أيضا للدور الأول مخزنا مقنطرا للبنادق تحت مستوى قاعدة المدافع وقد كان هذا يستخدم كضمان للذخيرة وتوجد فتحة فى ارضية القاعدة لنقل الذخيرة، كما ان بناء هذا البرج صلب جدا بسمك يبلغ مترين، وبحق فإن قوة البنادق الصغيرة غير مهمة فهى لاتوجد إلا فى مخزن الطابق الاول، وفى المقابل فإن البرج الجنوبى الشرقى اعلى عن قرينه ويحتوى على مستويين من قواعد المدفيعة غير انه يبدو ان فى بعض المراحل قد بنيت قواعد المدفعية فى المستوى المنخفض لاستخدام الرماة للبنادق، ويبدو واضحا ان هذين البرجين مثال مرتبط بالقرن السابق ولايبدو ان هناك تقنيات جديدة ذات علاقة قد ادخلت على الاسلوب الحربي العمانى، وان المعاقل كبيرة لدرجة تكفى لتغطية الريف المحيط وان جدران المركز الرئيسى فوق مستوى الدور الاول محمية بزوج من المرامى لكل نافذة ويبدو ان الحصن مغلق امام اى دخول للعدو ومحمى بشكل جيد.

وفى الختام فإنه يجب ذكر ان استقرار السلطة اليعربية فى الاقليم الذى كان محتلا قبل ذلك قد ساعدته بشكل كبير خاصية التآلف الاسلامى بين السلطة والمواطنين ذلك التآلف الناشىء من الانتماء الشخصى والذى يبدو عادة بين الحاكم والمحكوم كما انه فى مجتمع تبدو الحياة فيه متشابهة لدى الجميع فإن السلطة اصرت على الرغبة فى اظهار السيطرة بأسلوب يدركه الجميع، والبناء هو اكبر علامات القوة الملموسة فيما يخص الناس العاديين، والمتأمل يتمعن فى توزيع البناء العسكري العمانى سيتبين له ان عددا كبيرا من القلاع والابراج قد وضعت فى المراكز الحيوية للمدن وذلك لابقاء عين ساهرة على المناطق المحيطة ولتمثيل قوة القيادة وفوق هذا فإن المدينة فى العالم الاسلامى تمثل اقليم الحاكم محاطة كالمعتاد بمساحات من الارض التى يمكن الحفاظ عليها بصورة جانبية، وفى كل الحضارات الاسلامية يمكن القول بوجود نوع من المرونة وانتاج ثقافة مدنية وبالتالي فإن التحكم بالبيئة المدنية يمثل التحكم بالاقليم والذى فى الحقيقة يعتبر محدودا بالواحات وهذه هى هيئة المناطق المأهولة وباختصار فإن المدينة تحدد الاقليم والسيطره عليها سيطره على الاقليم ولقد استنبط الفن المعماري العمانى مباشرة من هذا النوع من التنظيم الاجتماعى السياسى حيث كل المنازل ترتبط بالنموذج العسكري الاولى وان عناصر الزخرفة هى عامل ثانوى بالنسبة الى الحجم الكبير للبناء الصلب، وهذا يعزز الاتجاه العسكري للحياة كما كانت هنا فى عمان، وهى فى اتجاه مقابل تماما لبعض البيئات الاسلامية حيث كان اسلوب الزخرفة فنا مألوفا وقد برز فى اعمال زخرفة هندسية دقيقة لكونها الخاصية المسيطرة على الفن المعماري لها.

عن مجلة «الدراسات العمانية»

الجزء الثانى ـ المجلد السادس

* * *

المنفى والسعادة لا يجتمعان

قراءة في مذكرات أميرة عربية للسيدة سالمة بنت سعيد

معجب الزهراني *



صورة شخصية للسيدة سالمة بنت سعيد

> فمع اني أصبحت مواطنة ألمانية من سكان هذا الشمال القارس إلا إنني خلال هذه المدة كنت أعيش بأفكاري ومشاعري في الجنوب.. بعيدا جدا عن المكان الذي أسكن وأعيش فيه.

* معجب الزهراني : ناقد وأستاذ جامعي سعودي.

(١) مداخل:

أريد في هذه القراءة أن أحاور نصا رياديا فريدا من نوعه لأثير فيه ومن خلاله ثلاث قضايا مطروحة علينا اليوم بحدة وجدية أكثر من أي وقت مضى، وفي الخطاب الأدبي كما في أشكال مختلفة من الخطاب العربي بكل أنواعه وتوجهاته.

القضية الأولى تتعلق بـ«نص المنفى» ككتابة قلقة متوترة تقع في هامش العلاقة بين لغتين وأدبين وثقافتين دون أن تتموضع وتستقر في أي منهما.

وإذا كان هذا النمط من النصوص «الهامشية» يشكل اليوم «ظاهرة» أدبية عالمية تتسع باستمرار مكونة تيارا أدبيا قويا وطليعيا بكل المعايير كما يقول إدوارد سعيد (١)، فان للكتاب العرب حضورهم الخاص والمتميز في هذا السياق، إذ أصبحت بعض نصوصهم المكتوبة في المنفى بلغة المنفى جزءا من الأدب العالمي لرواجها وحسن استقبالها.

من هذا المنظور يمكننا أن نعتبر (مذكرات أميرة عربية) التي كتبت بالألمانية في ستينات القرن الماضي، ونشرت في برلين عام ١٨٨٦م، ثم ترجمت إلى الانجليزية عام ١٨٨٨م، والى الفرنسية ١٨٨٩م، والى الانجليزية مرة ثانية عام ١٩٠٥م، بمثابة النص التأسيسي الأول في هذه التغريبة الجديدة التي مازالت فصولها تتوالى منذ سالمة بنت سعيد إلى أهداف سويف مرورا بجبران خليل جبران ومحمد ديب ومالك حداد وكاتب ياسين وأندريه شديد والطاهر بن جلون وآسيا جبار وعشرات الأسماء المبدعة الأخرى.

القضية الثانية تمس ما أسميه «نص الجسد» واعني به هذا النمط من الكتابة المتحررة التي تحاول تغطية الجسد الفردي والاجتماعي والثقافي بأصناف الخطابات التي تحجبه وتغيبه وتنفيه إلى مجال المصموت عنه، واللا مفكر فيه. فإذا كان تراثنا الكلاسيكي، وخاصة الشعبي منه، مترعا بمثل هذه الكتابات الكاشفة عن أقانيم الرغبة والمعبرة عن الشوق إلى الانعتاق والحرية فان أدبنا الحديث مازال فقيرا اليها لان الجسد، وخاصة الجسد الانثوي - مازال يختزل في صورته «الرغبوية» أو في صورته «البيولوجية - الوظيفية» نتيجة الهيمنة الأبوية - الذكورية المولدة والمكرسة لهذه الصور النمطية الاختزالية.

من هذا المنظور أيضا لاشك أن النص الذي بين أيدينا يجسد ريادة ما لأنه يمثل خلخلة مبكرة لهذه الايديولوجيا، إذ لم تبدأ الكتابات التي تمارس مثل الخلخلة القوية، إن في الخطاب الأدبي أو في الخطاب المعرفي، إلا منذ عقود قليلة... أي بعد حوالي قرن كامل من كتابة ونشر هذه المذكرات الجريئة حتى من منظور كتاباتنا الراهنة (٢). أما القضية الثالثة التي اريد إثارتها والحوار حولها فتتعلق بالكتابة «المختلفة» عن «الهوية والاختلاف» وهي كما نعلم، قضية إشكالية تحتل المركز من خطابنا الحديث نتيجة تطور الوعي بالحضور الطاغي للآخر الغربي في حياتنا ومخايلنا من جهة ونتيجة نمو وتعمق الوعي بحقوق الذات الفردية في علاقاتها المختلفة في المجتمع من جهة ثانية.

كذلك من هذه الزاوية تمثل مذكرات سالمة بنت سعيد مغامرة سباقة في هذا الاتجاه إذ ما إن نقرأها حتى نكتشف أنها تسمي وتوصف تجليات وآثار الوعي بهذه القضية الاشكالية بطريقة متطورة ومتقدمة عما نجده في نصوص كتاب القرن الماضي ممن تعرض للعلاقات مع الحضارة الغربية، وساهم في تأسيس خطاب (النهضة)، أو «التنوير» كما نسميه اليوم، أمثال الطهطاوي وعلي مبارك وخير الدين التونسي وأحمد فارس الشدياق وعبدالرحمن الكواكبي، ولا أبالغ إذا قلت أن سالمة بنت سعيد كانت سباقة إلى نقد الخطاب الاستشراقي وإلى تأسيس اللبنة الأولى في سياق ما يسميه الخطيبي بـ (النقد المزدوج) ويعني به هذه الممارسة الفكرية التي تسمح للمثقف العربي بتبني رؤية نقدية جذرية تجاه ثقافة الآخر «الحديثة» وتجاه ثقافة الذات «التقليدية» وصولا إلى بناء خطاب جديد يحرر هويته من أي انتماء منغلق لا يعبر عن معاني حضوره الخاص في الحاضر الكوني (٣).

سنحاول مقاربة هذه القضايا المتعالقة باعتبارها «ثيمات» يمكن تحديدها من خلال لعبة الكتابة، وتحديدا من خلال علاقات التعارض والتكامل بين لغة الذاكرة ولغة الجسد، لأن جملة البنيه النصية تتأسس على هذه العلاقات ومنها وعنها تنبثق أبعاده الدلالية الأهم من وجهة نظر هذه القراءة كما سيتضح لاحقا.

ماذا نعنى بلغة الذاكرة ولغة الجسد؟. أعني بالأولى جملة المقاطع التي تحكي وتخبر عن أحداث ووقائع خارجية موضوعية عاشتها أو عايشتها الكاتبة في الماضي وهي تستعيدها «تتذكرها» لحظة تدوين النص لأهميتها المعلوماتية الوثائقية أولا وبعد كل شيء. في هذه المقاطع، ويمثلها الفصل الأول بقوة ووضوح، يسرد الحدث بصوت «الراوية/ الكاتبة» دونما تدخل مباشر فهي حتى وإن أوقفت عملية السرد لتشرح وتعلق وتقارن بين ما هو «هناك» — في وطنها الأصلي - وما هو «هنا» - في الوطن المنفى».

أما لغة الجسد فهي ماثلة في المقاطع والعبارات التي تبوح فيها الكاتبة عن مشاعرها وأحاسيسها وخيالاتها ، في الماضي أو في الحاضر، باعتبارها أحداثا داخلية ـ ذاتية تترجم عن عالم الرغبة والطموح والحلم والألم والحب والكره والخوف.. إلخ. هذه اللغة تصلنا نحن القراء ـ المتلقين عبر صوت «الكاتبة ـ الشخصية المركزية» في الحكاية إذ لا مسافة هنا بين الذات والموضوع، أو بين النص وكاتبته، وهنا تحديدا تتراجع الوظيفة الخبرية، أو المعلوماتية، لصالح الوظيفة الانفعالية والتعبيرية حسب مفهوم رومان جاكبسون للوظائف المختلفة للخطاب اللغوي» (٤).

ولعله من البديهي القول بأن اللغة الأولى، لغة الذاكرة، هي المهيمنة في النص نظرا لأن الأمر يتعلق بـ«مذكرات» لكن هيمنة هذه اللغة في مستوى البنية الظاهرة، أو السطحية، للنص لا تعني أنها هي الأهم في مستوى بنيته العميقة. فلغة الجسد التي ترد كمقاطع عرضية قصيرة، مكثفة ومنطوية في ثنايا اللغة الأولى هي المنبثق الأول والأهم للنص لأنها الامتداد الحقيقي والحميمي لجسد الكاتبة في متن ـ جسد النص. أكثر من ذلك فإن هذه اللغة كثيرا ما تحضر كفلتات اللسان (Labsus) فتخلخل اللغة الأولى وتكشف عما تحاول اقصاءه واخفاءه وكأن الذاكرة خداعة وخوانة بينما الجسد لا ينسى كما قال فرويد. وفي كل الأحوال فإن الأمر يتعلق هنا بمستويين لغويين لذات النص احدهما ظاهر جلي هو الذى يمكن ان يستقطب اهتمام المؤرخ والباحث الاجتماعي والاناسي (الانثروبولوجي) والثاني كامن موارى هو الذي يهمنا أكثر من غيره في هذه القراءة. فالمؤكد أن سالمه بنت سعيد لم تكن تتعمد طرح القضايا التي نركز عليها هنا وإن كان نصها يطرحها علينا من خلال ثغراته أو من خلال «لاوعيه» كما يمكن للقراءة النقدية الحديثة أن تعيه وتكشف عنه. وبصيغة أخرى نقول إننا هنا أمام تمييز اجرائي تبرره وتسمح به قراءتنا المسكونة بهواجسها ومشاغلها «الراهنة» وبعيدا عن مقصدية الكاتبة المعلنة من الكتابة، وسنرى لاحقا إلى أى مدى تسمح لنا عملية تفكيك لعبة الكتابة في هذا النص بتدعيم هذه الفرضيات الأولية التي سنعمل على اختبارها وبلورتها في الفقرات التالية.

(٢) حكاية الكتابة في / ضد المنفى.

الكتابة بلغة أجنبية تختلف عن (الـ) لغة الأم في معجمها ونحوها وطرائق ترميزها للكون والكائنات تجربة باهرة لكنها مأسوية وموسومة حتما بآثار العنف فهي في جوهر الأمر جزء من تجربة المنفى كمعاناة دائمة يعيشها ذلك الشخص الذي تحول طوعا أو كرها إلى «أجنبي» محاصر بعلاقات يومية تذكره بغربته وهامشيته في الزمن والمكان. وأي نص يحكي تجربة المنفى والاغتراب لابد وأن ينبني على شكل من أشكال التوتر الشديد «والمؤلم» بين لغة الذاكرة ولغة الجسد. الأولى تشده نحو الماضي المخزون في شكل رموز وصور هي كل ما تبقى من تلك الحياة الحميمية المفتقدة وتجذبه الثانية نحو الحاضر حيث يعيش الجسد الغريب المغترب في سياق شروط ووضعيات جديدة لا يمكنه الاندماج فيها بعمق واطمئنان، حتى وإن تلبس الاقنعة ومثل الادوار وصدق الظنون والتوهمات. المؤكد أيضا أن النص المتكتب في هكذا وضعية لا يشكل إلا مقطعا قصيرا من «الكلام» الذي يحلم الكاتب ـ الاجنبي بكتابته أو سرده أو حتى الهذيان به، بعد أن خرجت حياته كلها من نسيج الطمأنينة، الحقيقية أو المتوهمة، التي تنسجها حول الكائن لغته الأصلية وعلاقاته الأولى بفضاءات الطفولة والألفة في بلده الأصلي.

لكن هذا النص الجزئي والناقص بالضرورة سرعان ما يكتسب أهمية مضاعفة في نظر كاتبه إذ أنه يتحول إلى «فضاء بديل» هو وحده القادر على ايهام منتجه بامكانية السكني في عالمين متباعدين، مختلفين وقد يكونان متناقضين في كل شيء. فإذا كانت الكتابة الأدبية عموما لعبة تخيلية طقسية يحاول الكاتب فيها ومن خلالها التحرر من الشروط المعتادة للزمن والمكان، فانها هنا وبالاضافة الى ذلك تتلبس بعدا انطولوجيا ـ سوسولوجيا، يتولد عن محاولة الكاتب اعادة تأويل معانى وجوده ومصيره الذاتى فى اتجاه الخلاص من آلام المنفى او التخفيف منها قدر الممكن والمستطاع هنا تحديدا تتحول الكتابة الى عملية ترحال دائم بين هذين العالمين فى محاولة يائسة لامتلاك احدهما والتموضع او الاستقرار فيه نعم لا وطن للمنفى غير نصه... هذا النص الذى لايمكن مهما بلغ من النجاح وحسن التلقى والاستقبال ان يشكل وطنا حقيقيا ومن هنا نتفهم معنى قول ادوارد سعيد وهو من اشهر المنفيين فى عصرنا «المنفى والسعادة لايجتمعان».

الكتابة فى المنفى بلغة المنفى هى اذن استمرار وتجسيد لمعاناة مأسوية تذكرنا بقصة خروج ـ نفى ابوينا من الجنة وحلمهما وحلمنا الدائم بعدهما، بالعودة اليها، والسكنى الدائمة فيها، كما يحلم كل انسان بالعودة الى وضعيه الجنين المقيم باطمئنان فى رحم الام، لكن هذه الكتابة هى فى نفس الوقت من بين انجح الوسائل لتجاوز هذه المعاناة من خلال تحويلها الى موضوع للتأمل واعلاء ما تتضمنه من قيم انسانية عميقة لعل من اهمها قيمة البحث عن الحرية التى غالبا ما تكون وراء

حكاية المنفى.

فهذه التجربة لايمكن ان تكون محض اختيار للكاتب لكن مأسويتها، يجب ان تتحمل بغية اعادة الهوية بل واعادة الحياة نفسهـا الى مكـانـة ادل واعمق كما يقـول ادوارد سعيد(٥)فالانفصال عن او التحرر من تبعات الانتماءات العائلية والوطنية والثقافية وعدم القدرة او عدم الرغبة فى تحقيق الاندماج الاستلابى فى الفضاء الثقافي الاجنبي يجعل من عملية الكتابة محاولة جدية للتعالى فوق جميع التوترات وتكريس الطاقة الانسانية الخلاقة فى الكاتب ـ الانسان من اجل عملية الكتابة ذاتها وباعتبارها وسيلة الخلاص وفضاء تحقيق الذات بامتياز يقول تزفتان ثودروف ـ وهو من مشاهير المنفيين ايضا ـ ان المنفى هو فضاء اللا انتماء بامتياز لكن كثيرا من الكتاب والمفكرين القدماء والمحدثين يختارون هذه الوضعية توقا الى حرية العقل والجسد واللسان وهذا تحديدا ما يميزهم عمن يختار المنفى طلبا للرزق او للمتع الغرائبية (٦).

لا يحتاج الناقد العربى الى الكثير من الجهد للبحث عن نصوص تمثل فيها قصة المنفى هذه عنصر التشاكل الاساسى كما اشرنا اليه من قبل من هنا ومن وجهة نظر تاريخية، تأتى اهمية مذكرات سالمة بنت سعيد اذ انها فى حدود علمنا اول من كتب بلغة المنفى فى المنفى من الكتاب العرب والمحدثين كما ان كتابتها لقصة حياتها باللغة الالمانية تمثل سابقة فريدة من نوعها اذ ان الكتاب العرب المهاجرين او المهجرين كتبوا ومن بعدها بفترة طويلة بالانجليزية او بالفرنسية وقلة منهم من يجيد هذه اللغة اصلا وللاسباب التاريخية التى نعرفها جميعا.

يقول الاستاذ عبدالمجيد القيسى مترجم النص من الانجليزية الى العربية «واذا كان ادب التراجم فى لغة الضاد على هذه الحال من الندرة فى ادب الرجال على وفرته، فهو فى ادب النساء وهو فى حد ذاته نزر قليل بحكم المعدوم اصلا وعلى هذا فاكتشاف اى اثر عربى من هذا القبيل يعتبر ولا شك اضافة قيمة الى تراثنا النزر فى هذا الميدان خاصة اذا كان هذا الاثر قد كتبته اميرة عربية من نساء الشرق فى القرن التاسع عشر عاشت فى بيت ابيها السلطان فى اقصى بقعة حكمها العرب وهى زنجبار» (ص ١١).

ومع اتفاقنا التام مع المترجم على اهمية هذا النص من هذا المنظور الادبى إلا ان القيمة الاهم التى تمثلها وتجسدها هذه المذكرات تتجاوز ما يلح عليه فى هذه الفقرة من المقدمة، فالقارىء العادى، فضلا عن الناقد المحترف، يدرك بمجرد قراءة هذه المذكرات انه امام مغامرة تكمن اهميتها الاساسية فى جرأتها وقدرتها على خلخلة الكثير من المسلمات التى استقرت فى الاذهان لطول تكرارها عن المرأة والكتابة والجسد والهوية والذات الأخرى.

انها كتابة تطال النوى الصلبة فى الخطابات المهيمنة، وبعفوية تزيد من مصداقيتها ومن ثقة القارىء بل وتعاطفه العميق مع الكاتبة، فهى لم تكن تنطلق فى كتابتها من اى موقف عدائى تجاه ثقافتها وهويتها الاجتماعية واللغوية والدينية والحضارية الاصيلة وانما قادتها سلسلة من الصدف الغريبة والباهرة الى هذه المغامرة التى تحاول اعادة تدوينها وكتابتها لاغراض لا علاقة لها بالقضايا التى نثيرها نحن الآن وهنا انطلاقا من وعينا بالاهمية الاستثنائية لهذا النص.

تقول الكاتبة فى مقدمة الطبعة الاولى موضحة مقصديتها من كتابة قصة حياتها ونشرها لاحقا فى شكل مذكرات «انهيت منذ تسع سنوات كتابة قصة حياتى هذه وكنت قد قررت كتابتها ليقرأها من بعدى اولادى حين يكبرون فلم يكونوا فى ذلك الوقت فى سن تسمح لهم ان يعرفوا شيئا عن ماضى حياتى واصل منبتى وعن وطنى زنجبار وقومى العرب» وتضيف: « وكنت فى حال من الوهن والسقم والارهاق لم اكن اتصور معها بقائى على قيد الحياة امدا يكفى لاروى لهم بنفسى سيرة حياتى ولهذا وذاك لم يكن نشرها يخطر على بال وما وافقت على نشرها مؤخرا إلا نزولا عند رغبة الاصدقاء والحاحهم» (ص ٥٣).

وهنا لعله من الواضح ان الكاتبة كانت تعانى من قلق الخوف من الموت فى المنفى قبل ان تتمكن من سرد قصة حياتها الماضية على اولادها ولو ضمنت البقاء معهم الى حين يكبرون لاختارت ان تحدثهم مشافهة عن حياتها فى وطنها الذى تحن اليه وعن قومها الذين تحبهم وتعتز بالانتماء اليهم، ما يدعم مثل هذا التأويل فضلا عن مقال الكاتبة انها لم تكن اديبة «محترفة» وانما امرأة مغتربة تعانى فوق شقاوات المنفى وقلق الموت فيه القلق على مستقبل اولادها وعلى هويتهم من جهة علاقاتهم بشجرة انسابهم الامومية.

فمن شأن هذه السيرة العائلية ان تساهم مستقبلا «انطلاقا من حاضر الكتابة» فى الاستقرار الذهنى والعاطفى لهؤلاء الابناء المهددين باليتم الكامل خصوصا اذا ما ادركوا لاحقا انهم يمتون بأسباب وانساب الى احدى الاسر المشرقية النبيلة والحاكمة وان امهم ليست مجرد امرأة عادية اتبعت نزواتها واهوالها فاغتربت عن وطنها وقومها، هنا نلاحظ ان حيوية

الـذاكرة تقـابل وتدعم وهن وضعف الجسـد المهدد بـالموت فى الغـــربـــة وان نص الماضـي يستحضر فى الحاضر ليشكل فى المستقبل فضاء لغويا مؤثثـا بالمرايا الجميلة التى تسمح لهؤلاء الابنـاء برؤيـة ما لم يتمكنـوا من رؤيتـه من صور الاسـلاف ومآثـرهم وقيمهم الحضارية، فما تختـزنه هذه الذاكـرة المترعة من تفاصيل يمثل عنصر حياة يجعل الجسد يقوى على مجابهة شبح الموت، بل ويؤكد استمراريتـه عبر هذا النص ـ المتن الذى تدونه الكاتبة ليقرأه ابنـاؤها من بعدها، وهم ضمان استمرارية بيولـوجية وجودية تنضـاف الى تلك الاستمرارية الرمـزية التى يمثلهـا النص، وحينما نعـود الى مقـاطع من هـــذه المذكـرات نكتشف ان قلق الانقطـــاع عن الجذور عميق جـدا فى وعى ولا وعى سـالمة بنت سعيـد حتى لكأن المنفى لعنـة تطـاردهـا كما تطارد الاقدار القاسية ابطال التراجيديات الاغريقية!.

ويمكن تفسير حرص الكـاتبة على تـدوين سيرتها لاولادها، فهى تعى جيدا انها سيدة وفخوره بأهلها إلا ان مغامرتها التى تولـدت عن علاقاتها العاطفيـة ـ الزوجية بـذلك الشاب الالمانى التاجر جعلتها تجد نفسها هى ايضا مغتربة ومنفية عن هويتها الاصلية ولا تريـد ان تعيد انتاج حكايـة تلك الام ـ الضحية فما يميز منفى عن آخر هو جملة المواقف والوضعيات التى يتخذها الشخص المنفى بوعى ومقصدية لمجـابهة احواله ومصائره فقد يكون المنفى قـدرا لا دخل للانسـان فيه كما فى حالـة الام وقد ينبنى فى مرحلة منه على الاقل على قرار واختيار حر واع كما فى حالـة البنت/ الكاتبـة هنا، فمـن المؤكد ان السيدة سـالمة بنت سعيد مـا غامـرت بالهجـرة الى المانيا وتغيير اسمهـا وعقيدتها وجنسيتهـا، إلا لانها كـانت تتـوقع حيـاة سعيـدة مع زوجهـا الالمانى بعيـدا عن الصراعـات العائليـة التى نشأت عن تنـازع السلطـة من قبل الابنـاء بعـد موت ابيهم السلطـان سعيـد كما تسردها الكـاتبة بالتفصيل فى مـذكراتها، لكن موت زوجهـا بعد فترة قصيرة من اقامتها فى المانيا جعلهـا تجابه خطر الشقاء فى الغـربة خصـوصا وانها كـانت وحدهـا المسؤولـة عن ابنائهـا الثـلاثة ـــ وهم بنتان وولـد ـ الـذين انجبتهم من هذا الـزواج القصيـر... وستتحـول غربتهـا الى منفى حقيقى عندما تفشل كل مساعيهـا لمصالحة الاهل والعودة الى الوطن للحيـاة فيه بهدوء واطمئنان من هنـا فإن جانبـا من عملية الكتـابة يجب ان يفسر ويـؤول من هذا المنظـور لا من منظور المقصـدية الاوليـة التى تعلنها الكاتبة فى مقدمتها فحسب، فالكتابة من هذه الزاوية هى محاولـة لاستعـادة وتشكيل الحلم، المشروع الممكن من خـلال لعبة الرموز والعلامات من اجل ايجاد ذلك الفضاء البديل الذى يسمح للذات بأن تتحقق كما تشتهـى وتريد بعيـدا عن سلطات العالم الخارجى القوية الاستلابية والعدائية.

ولعل أوضح واقوى دليل على وجـاهة هذا البعـد الوظيفى ـ الدلالى للنص تتمثل فى عمليـة نشره لاحقا اذ ان رغبة الاصـدقاء الالمان لاتكفى وحدهـا مبررا لتحويل النص من فضـاء التداول الخاص الى فضاء التـداول العام، فقـد كان بإمكـان سالمة بنت سعيد ان تهمل هـذه المذكرات او ان تحرقها بعدمـا كبر اولادها وسمعوا حكايتها مشافهة ولمرات طـويلة وبتفصيلات قد تكون اثـرى واهم مما كتب فى الـوثيقة العـائلية الاصلية تحت وطأة الخوف من الموت والقلق على مستقبل الابنـــاء لكن الكـاتبـة لم تفعل ذلك وانما احتفظت بـالنـص كما تحتفظ بشىء حميم من ذاتها بل اكثر من ذلك لقد سمحت لاولئك الاصـدقاء ان يطلعوا بطريقـة ما على مـذكراتها ممـا يعنى انها اتخذت الخطوة الاولى والحاسمة فى طـريق نشر متنها فى اوسع نطاق ممكن، وهـذا ما ينسجم مع شخصيتها الـذكية والقـوية التى تأبى ان تحضر فى الازمنة والامكنـة والعلاقـات حضورا عـاديا هشـا ومبتذلا كما يخبرنا النص فى مقدمته فإن المسافـة الزمنية الفاصلة بين زمن الكتـابة وزمن النشر تمتـد تسع سنـوات وهـذه المدة الطويلـة نسبيا لابد وانها ساهمت فى تحريـر الكاتبة من قلق الموت، كما ساهمت فى تحريـرها من القلق على هـوية الابناء ايضـا فخلال هذه المدة كان اكبر اولادهـا على مشارف العشرين «على افتراض انه ولـد عام ١٨٦٧ اى بعـد سنة من زواجهـا» واصغرهم فى سن البلـوغ اذا كان عمـره حينما تـوفى زوجها عـام ١٨٦٩ او ١٨٧٠ ثلاثة اشهر كما تقول هى فى مذكراتها».

اذن لابـد ان مقاطع كثيرة وجـوهريـة من النص كانت قـد فقدت وظيفتها الاصليـة اذا انها بلغت ووصلت الى هؤلاء الابناء مشافهـة او قراءة وبـالتالي فـإنه كـان ولابد ان تتجـه الى قراء آخرين من خـارج العائلـة، وبمجرد اطلاع الاصـدقاء الالمان على وجود هـذا النص هو بمثابة القـرار الشخصى باخراج الـوثيقة العائليـة من فضاء الخصـوصية والسريـة، ونحن نلح على هذا البعد الجديد للنص لانه بين العوامل التى تـؤثر على قراءتنا له، فالعـلاقة الاقـوى تحولت هنا مـن محور النص ـ الابنـاء وهو المحـور الاصلى والأولى الى محور النص ـــ الجمهـور وتحديـدا ذلك القـارىء الالمانى المفترض الـذى تـريد الكـاتبـة ان تبلغـه رسـالـة ما، وبلغته التى امتلكت الكـاتبة حد القدرة على الكتـابة بها.

هذه الرسالة تتحدد من خـلال وضعية الكاتبة وعلاقتها بما ومن حولها فمن المعـروف جيدا ان الشخص الاجنبي او المنفى يظل محاصرا بأسئلـة تـذكره بغربتـه وهـامشيته وتطـالب

بالكشف عن اسباب هجرته من هناك الى هنا، والانفصال عن اولئك والاتصال بهؤلاء وهكذا يجد نفسه مدفوعا باستمرار الى تبرير وضعيته الشاذة بما يعلى من قيمة التجربة الانسانية التى يعيشها ويعمل على تأويلها من منظور ايجابى، بحثا عن تفهم الآخرين له، وكسبا لتعاطفهم معه، وهنا تحديدا فإن عملية الكتابة بلغة المنفى تمثل فى حد ذاتها الدليل الاقوى على ان الشخص المنفى يمتلك شخصية قوية موهوبة وغير عادية، اذ ليس فى امكان كل احد ان يمتلك شروط الكتابة الابداعية بلغته فضلا عن الكتابة بلغة اجنبية عنه قد يكون تعلمها فى مرحلة متقدمة من العمر كما هو حال سالمة بنت سعيد. سنرى فى فقرة لاحقة ان هذه الكاتبة لم تكتب مذكرات عادية وانما انجزت نصا يضع الآخر نفسه موضع التساؤل والنقد مما يدل على انها ظلت وفية لروح التمرد والمغامرة حتى فى اقسى الظروف اما الان فسأناقش حكاية المغامرة - المغامرات التى افضت بها الى المنفى والكتابة باللغة الاجنبية عن حياتها الغنية بالتجارب السعيدة والشقية والخارجة عن المعتاد والمألوف كما سنرى.

٣ - حكاية المغامرة

فى الفصل الثالث والعشرين من مذكراتها تسرد الكاتبة مقاطع هامة من الحكاية التى تكشف عن بدايةعلاقتها بذلك الشاب الالمانى الذى تزوجته وهاجرت معه وانتحلت اسمه وجنسيته وتعلمت وكتبت بلغته، ورغم اهمية الدافع العاطفى الانسانى «الحب» فى هذه العلاقة وما نتج عنها من مغامرة، إلا انه لايكفى وحده لايضاح كل الملابسات فى هذه الحكاية التى تبدو لنا اليوم وكأنها من نسج الخيال لما تمثله من قطيعة مع التقاليد الاجتماعية.

من هنا لابد للقراءة ان تربط بين ماورد فى هذا الفصل القصير المكثف وجملة النص حيث نجد فيه مقاطع متفرقة من لغة الجسد تكشف لنا ان سالمة بنت سعيد كانت منذ طفولتها مندفعة الى اجتراح كل ما من شأنه اثبات حضورها المتميز فى الفضاء والعلاقات.

وفي ظل الظروف ظروف متوترة مأزومة فى المستوى الذاتى والعائلي والسياسى شاءت الصدف ان تسكن سالمة بنت سعيد فى منزل متواضع بجوار ذلك الشاب الالمانى الذى كان يعيش حياة اوروبية برجوازية صاخبة وكان يتعمد اقامة الحفلات الساهرة فوق سطح منزله لاثارة اهتمام جارته الاميرة الشابة الجميلة الثرية والمأزومة.

من جهتها لابد انها كانت تبحث عن مخرج من هذه العزلة فى هذا السكن المنفى، حيث كانت عملية اتصالها بالعالم الخارجى تتم تحديدا عبر سطح الدار او عبر نافذة فى الجدار، كما تشير اليه فى مذكراتها هكذا تلاقت الاهواء والصدف من الجانبين ليندفعا الى لقاءات كثيرة تحول فيها الاعجاب المتبادل الى علاقة حب قوية لاتخبر عنها الكاتبة شيئا(٧).

الى جانب هذه الظروف والعوامل يجب ألا ننسى ان الكاتبة كانت تنتمى الى مجتمع هجين تختلط فيه الاعراق والثقافات العربية والاسلامية والافريقية الزنجية الوثنية والاوروبية الغربية المسيحية مما يجعل هيمنة المرجعية الثقافية العربية التقليدية على هذا المجتمع ضعيفة وان حكمت ووجهت ايديولجيا السلطة والمؤسسة الرسمية ولعل اهمية هذا العامل تتأكد اكثر فأكثر اذا ما تذكرنا ان سالمة بنت سعيد هى ذاتها هجينة ولابد ان الامور ستختلف قليلا او كثيرا لو انها كانت تنتمى من جهة الام الى اسرة عربية عريقة تربطها بعلاقات خؤولة تقليدية قوية وصارمة او «قامعة» فمن المعروف جيدا انه لهذا السبب تحديدا كانت النساء الحرائر طوال تاريخ الحضارة العربية الاسلامية كثيرا ما يتمنين وضعيات الجواري او من فى حكمهن لانهن ينلن من هوامش الحرية ما يسمح لهن بتحقيق الذات بعيدا عن سلطة هذه العلاقات القبلية الضاغطة(٨).

ورغم اهمية كل هذه العوامل إلا ان العامل الاهم والاقوى والحاسم يكمن فى شخصية سالمة بنت سعيد والتى وصفناها بأنها كانت شخصية قوية متمردة وذكية وغير عادية منذ طفولتها فأولى واخطر تجليات هذه السمات تتضح فى كونها الوحيدة بين اخواتها التى استطاعت ان تتعلم القراءة والكتابة وبشكل سرى كما تقول «ص ١٠٤» فالاعراف والتقاليد السائدة آنذاك والى وقت قريب فى مجتمعاتنا العربية كانت تحرم النساء من امتلاك ادوات هذه اللعبة الخطيرة لان امتلاك ادواتها تسمح للكائن بالمشاركة فى عمليات تأويل الذات والآخر والعالم من منظوره الخاص.

تقول الكاتبة: بدأت اتعلم الكتابة بنفسى وبطريقة بدائية جدا، وكان على ان اعمل هذا بالسر والكتمان، فما يجوز لامرأة ان تتعلم الكتابة او تعلن معرفتها بها.... ولكن بعد مرحلة معينة كان لابد من وجود معلم يعلمنى اصول الخط، وقد عهدت الى احد عبيدنا المتعلمين شرف تعليمى اصول الخط، ولكن امرى سرعان ما انكشف للجميع فثارت على زوابع اللوم والتقريع وحملات السخرية والاستخفاف ولكنى لم احفل بها

ولم تفل من عـزيمتى شيئا فمضيت فى دروسى حتى اتقنتهـا (ص ١٠٤) وتزداد اهمية هذه الخطوة التى انجزتها سالمة بنت سعيد كما اشرنـا الى ان لعبة القـراءة والكتابـة لم تكن متـاحة دائما للمـرأة حتى فى المجتمعات الغـربية آنـذاك واول فتـاة فرنسيـة تنال شهادة البكالـوريا كانت فى الستينـات من القرن الماضى، اى انها معاصرة للكـاتبة ــ وعانت الكثير فى سبيل ان تعترف لها المؤسسـة الـرسميـة بهذه الشهـادة الخارجـة عن قوانينها.

فى كل الاحوال فإن اجادتها للقراءة والكتابة بالعربية امنت لها وسيلـة تواصل مثلى خـلال اقامتهـا فى المانيا، حيث كـانت تسمح لها بإرسال واستقبال الرسـائل مع المخلص من اقربائها واصدقائها كما تقول (ص ١٠٤).

كما ان هذه المهارة الذهنية المتطورة لابد انها ساعدتها على تعلم القراءة والكتابة بالالمانية وهو الانجاز الذى تمكنت بفضله من كتابـة مذكراتها الجريئة التى بين ايدينا، والتى لم يكن من الممكن ان يكتب وينشر مثلها باللغة العربية لفرط جرأة المغامرة التى تحكيها.

فالتفكير والكتابـة بلغتين مختلفتين تجربة وممارسة بـاهرة ولابد انها جعلـت سالمة بنت سعيد تحس وتعـى انها شخصية يجب ان تخلـد وتبقى من خـلال اثـرهـا الخاص لا من خـلال امتدادات الجسد البيـولوجى ـ الوظيفى ولا من خـلال ما يمكن ان يحكيـه عنها الآخـرون، من هنا حـرصت على اعادة تـدوين وتأويل قصـــة حيـاتها من منظــور وعيهـا الجديــد الحديث والمتطور عن الـوعى السائد آنذاك فى وطنهـا الاصلى، وفى عموم الفضاء العربى فى القرن الماضى لتتحـول مغامرتها من مغامرة سلبية من منظـور الخطاب التقليدي بالامس واليـوم الى تجربة انسانيـة مثيرة للدهشـة والاعجاب و التعـاطف من وجهـة نظر الفكر الحديث ومهما اختلف القارىء معهـا فى مواقفها من هذه القضية او تلك.

كما تتجلى مـلامح شخصيتهـا القــويـة وغير العـاديـة فى حرصهـا منذ طفولتها على منـافسة الاولاد الذكـور على اشكال لعب اخرى كـانت هى ايضا مقصورة على الـرجال، فهى تحكى فى مذكراتها انها كـانت مولعة برياضة الفـروسية، وقد اوشكت ان تذهب ضحية هذه الرياضة ذات يوم لولا ان غامرت وقفزت من فوق ظهـر الحصان قبل ان ترتطم بفروع احـدى الاشجار التى اعترضت طـريقهـا كما تقـول (ص ١٥٨) انظـر ايضـــا مغامرات اخرى لها(ص ٩٨) .

وقد تبدو الاشارة الى هذه الهواية وتلك الحادثة بدون دلالة تستحق الوقوف عندها من جهتنـا لكن تأملها فى سياق ما نحن بصدد منـاقشته يكشف لنا اننـا امام لعبـة لا تقل خطورة عن غيرهـا فـالنسق الثقـافي العـربـى التقليـدي يـرفض مثل هـذه الممارسة من قبل المرأة ودليل ذلك ان احدى المرجعيات المعبرة عن هـذا النسق تؤكـد ان من علامـات آخر الـزمان ان تـركب ذوات الفروج السروج، ولامر ما كـانت العرب تخصص للنساء الهودج المحمول على ظهـر جمل او ناقة لان ركـوبها على ظهور الخيل يهدد صـورة الجســد الانثـوى الحسـاس والهش كما تمثله وتقـدمه الايديولـوجيا المنبثقة عن هـذا النسق ومن الدال القوى فى هذا الشأن ان كل او جل الالعـاب الرياضية فى بعض مجتمعاتنا العربية التقليدية مازالت ممنوعة عن المرأة، إما باسم الـدين او بـاسم قيـم الاخـلاق والشرف العـربيـة التى تحرس الجســد الانثــوى كى يظل متطــابقـا مع الصــورة النمطيـة الاختزالية التى يحتفظ بها له «المخيال الذكوري» السائد (٩).

وفى كل الاحوال فإننـا ما ان نستقـرىء الدلالة العـامة لكل هذه المغـامـرات التى تحكيها الكاتبـة نفسها وبنبرة اعتزاز كبير حتى نـدرك ان سالمة بنت سعيد لم تكـن شخصية عاديـة بأى معيار ومن اى منظور قاربناها.

فـاذا كانت الظـروف والتقـاليـد والانساق الايـديـولوجيـة السـائدة قـد وضعتهـا فى مـرتبـة دنيـا كبنت لجارية او امـة وكإمرأة وكإنســانة منفية مغتربـة إلا انها كانت وفية لجسـدها بابعـاده العاطفية والفكـرية والحضـارية اكثر من وفـائها لاى سلطـة بل وضـد كل سلطـة تقف ضـد هـذا الجسـد وتعـوق حضوره فى الزمان والمكان والعلاقات.

من هنـا تحديدا لا غـرابة ان تجترح مثل هـذه الكاتبـة هذه المغـامــرة التى افضت بها الى الهجــرة فى سبيل تحقيق ذاتها الفرديـة المستقلـة وحتى اذا تحولت هجـرتها الى منفى قـاس ومـؤلم لم تهن ولم تضعف، بل ظلت تعـانى الشقـاوات والآلام لترتفع بمصيرها فوق المعاناة والمكابدة.

نعم قد يقال ان مغامرتها لم تكن مسيجة بالوعى الذى كان من الممكن ان يحميهـا من الاستـلاب فى الهويـة المستلبـة التى فـرضت عليها تغيير اسمهـا وعقيدتها وهـويتها الاصليـة لكن بساطة واصالة هذا الوعى العفوى تتحول الى مصدر قيمة عليا لصالح الكاتبة اذ ان ذلك التحول نحو هوية الآخر لم يتم إلا فى مستوى الشخصية الاجتماعية الجديدة التى انتحلتها الكاتبة فى سيـاق منطق عملي ذرائعى وعـابر او سطحى اما فى مستـوى الشخصية العميقـه و الشخصية القاعدية بمفهوم «كـاردفر»

فقد ظلت الكاتبة وفية لهويتها الاصلية التى انفصلت عنها ثم اتصلت بها من منطلق وعى جديد سمح لها بطرح قضية الهوية والاختلاف من هذا المنظور الجديد والمتطور كما سنناقشه فى الفقرة التالية.

٤ ـ حكاية الوعى بالاختلاف

لعل من الظواهر الاكثر مأسوية وخطورة فى وضعية الاجنبى او المنفى هو ذلك الازدواج والانشطار او التصدع الذى يمكن ان يطال ذاته وهويته نتيجة التوزع بين ثقافته الاصلية وثقافة المنفى خصوصا حينما يمثل هذه الاخيرة بعمق ودونما وعى بالاثار المترتبة على ذلك، فالثقافة الاجنبية الغربية هنا هى التى ولدت مثل هذه الوضعية الذهنية النفسية الخطيرة فى النماذج البشريه الواقعية او المتخيلة التى نجدها فى أوديب لطه حسين وقنديل لم هاشم ليحيى حقى وموسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح والمغامرة الملتبسة للكاتب السنغالي شيخ حميدو كان (١٠).

بل ونجد مثل هذا الاحساس بالتصدع وانشطار الذات فى النصوص الفكرية لادوارد وتزفتان تودوروف وعبدالكبير الخطيبى كما نجدها فى «مذكرات اميرة عربية» لسالمة بنت سعيد، لكن عملية المثاقفة هذه وان كانت تورث حتما تغيرا وتحورا فى نظرة الكائن للظواهر والعلاقات والقيم، تولد ايضا تطورا فى الوعى وحدة فى الرؤية النقدية وبهذا تكون مجدية فى عمليات تفكيك واعادة بناء الوعى بالذات والآخر بغض النظر عن المكاسب والخسائر التى تفضى اليها على المستوى الفردى الذاتى (١١).

فالكاتب الذى عانى من مرارة والام التجربة كثيرا ما يعمل من خلال كتاباته، ان بلغة المنفى او بلغته الاصلية، على كشف وفضح جوانب الخلل والضعف، ان فى مجتمعه الاصلى او فى مجتمعه الجديد، وبهذا يستحث المتلقى هنا وهناك على ضرورة التدخل لاحداث تغيير ما فى الوضعيات والعلاقات.

فى حالة سالمة بنت سعيد يبدو فى المستوى الظاهر ان حالة الازدواجية والاستلاب قد بلغت ذروتها اذ لحق التغيير والتحوير اسمها فاصبحت تدعى اميلي روش وعقيدتها اذ اصبحت مسيحية كاثوليكية وجنسيتها اذ اصبحت مواطنة المانية اى انها اصبحت منفية فى الاسم الاجنبي وفى الديانة الاجنبية وفى الهوية الوطنية الاجنبية.

لكن من يقرأ سيرتها بعين نقدية فاحصة يدرك ان هذه العمليات انما تمت فى مستوى الظاهر فحسب وبالتالي لا غرابة ان امتها لم تبلغ تلك الذورة المأسوية حقا التى تصورها الاعمال الروائية التى اشرنا اليها من قبل فكتابتها مترعة بالاشارات والعبارات التى تدل على نجاحها فى الاحتفاظ بتوازنها الداخلى العميق من جهة وعلى بلورتها وامتلاكها لرؤية جديدة تجاه ثقافة الذات وثقافة الآخر بعيدا عن الارتهان لأى هوية منغلقة.

ولعل اهم عامل وراء هذا التوازن الفكرى والعاطفى هو ان الكاتبة لم تكن منبهرة بالثقافة الغربية التى لم يكن لديها اى فكرة مسبقة عنها قبل هجرتها الى المانيا وبالتالى فإن تمثلها جوانب من هذه الثقافة تحقق بشكل تدريجي وفى سياق تجربة معيشية قاسية فى كل المستويات اكثر من ذلك فإن تمثلها لهذه الثقافة فى اطار هذه التجربة جعلها تبدو وكأنما تعيد اكتشاف اهمية انتماءاتها الاثنية السوسولجية «العربية» وتعلقها بفضائها الاصلى الوطنى والحضاري واعتزازها بهويتها الثقافية العربية الاسلامية كما تعبر عنه فى مقاطع كثيرة من مذكراتها وهذه بالتأكيد نقطة غاية فى الاهمية اذ ما ان نعاين كتابتها من هذا المنظور حتى نستكشف بعدا جديدا يكمن وراء عملية الكتابة ذاتها.

اشرنا سابقا الى ان المقصدية الاصلية او المعلنة لهذه المذكرات كانت تتحدد بتدوين الوثيقة العائلية ليعرف ابناء الكاتبة لاحقا شيئا عن اصولهم وجذورهم العائلية والحضارية من جهة الام، كما اشرنا فى فقرة اخرى الى ان الكاتبة كانت تتوجه الى قارىء المانى مفترض لتبلغه رسالة تؤكد فيها اختلافها عنه وان تمثلت جوانب معينة من هويته الثقافية هذا البعد الاخير تحديدا يهمنا اكثر من غيره لانه تدخل حتما فى عملية تشكيل النص بصورته الحالية التى بين ايدينا فرغم انها لا تشير الى انها احدثت اى تعديلات على النص الاصلى حينما قررت نشره .. لكن من المؤكد ان مثل هذه التعديلات قد حدثت بطريقة او بأخرى.

ثم انها تصرح فى مقدمتها بأنها اضافت الجزء الاخير المتعلق برحلتها الى زنجبار، ومن المنطقى جدا ان مثل هذه الاضافة هى جزء من التعديلات التى لحقت بهذه المذكرات التى تحولت فى سياق عملية النشر، عن وظائفها ومقصدياتها الاصلية تحولا يكاد يكون جذريا كما رأينا.

بصيغة اخرى يمكن القول بأن الكاتبة لم تكتف بتدوين سيرتها العائلية سواء اتجهت بخطابها الى القارىء الالمانى او الى قارىء آخر محتمل ينتمى الى تلك النفوس الحبيبة فى وطنها الاصلي.

وهناك وقائع اسلوبية كثيرة فى النص تكشف لنا ان الكاتبة كانت تعمل بوعى سابق لزمانها بالتأكيد على نقد وتفكيك سلسلة من الصور النمطية والاحكام المسبقة والاستيهامات الرومانسية الحالمة حينا والعدائية حينا اخر التى تملأ وتغذى خيال القارىء الالمانى والغربى فى كل مرة يكون موضوع خطابه «الشرق العربى الاسلامى» او «الجنوب» كما تسميه الكاتبة بدقة اكبر.

فهى لاتكتب لمجرد توثيق سيرتها العائلية ولا بغية تسلية القارىء الغربى بسرد العجيب والغريب كما يفعل الرحالة والسياح والمخبرون الغربيون، على العكس من ذلك فهى تجتهد فى خلخلة وهدم هذه اللغة الاستشراقية التى كانت رائجة آنذاك وتحاول ان تنقل صورة واقعية عن اهلها وقومها وثقافتها وحضارتها الاصلية، بل وتتعمد فى مقاطع كثيرة مجابهة القارىء الالمانى او الغربى بحقائق وآراء ومواقف تخرجه عن ألفته ومركزيته العرقية ـ الثقافية ليشعر مثلها ببعض معانى الاجنبية والغربة والمنفى.

وتوحى نبرة السخرية الهجائية التى تنضاف الى النبرة النقدية فى نصها، بأنها كانت على ثقة فى قدرة خطابها على تأمين هذه الوظائف الجديدة فهى تكتب بلغة القارىء الالمانى عن عالم عرفته وخبرته اكثر منه، ولاغرابة ان تلح على اختلافه عن عالمه المألوف، وعن الصور المسبقة التى يمتلكها عن ذلك العالم البعيد المجهول.

فقد اكتشفت ان الثقافة الغربية الراقية لم تجعلها هى نفسها بمنجاة من ضروب الاستغلال والغش مما جعلها تتوجه بنبرة نقدية لاتخلو من الشكوى الى اهلها فى ذلك الوطن البعيد القريب قائلة «يا ايتها النفوس الحبيبة الصافية فى بلادى انعمى بجهلك معارف الكيمياء والفيزياء وفلسفة اليونان وثقافة الغرب فانكم لاتستطيعون ان تتصوروا ما يرتكب هنا من اعمال الدس والدناءة باسم الثقافة السامية» (ص ١٩٤ ـ ١٩٥).

« واننى لأقولها بكل صراحة وصدق بإننى لم اتعرض فى كل حياتى لاسوأ ضروب الابتزاز والاستغلال وادنى اساليب الغش والاحتيال كما تعرضت لها بعد اتقانى كنوز المعرفة الاوروبية ومع الاسف على ايدى اربابها واساطينها» (ص ١٢٨).

كما تشير بنبرة نقدية اكثر عمقا وهدوءا الى مظاهر تحلل وتفكك العلاقات الاسرية فى الغرب، حيث يضطر الاباء الى العمل الشاق المتواصل لتأمين حياتهم المادية تاركين اولادهم تحت رحمة المدرسة كمؤسسة رسمية تحولهم الى كائنات بلا قيم روحية وعاطفية لان هدفها هو تأهيلهم كأداة انتاج وقوة عمل فى نمط الحياة البرجوازية التى كانت فى اوج اشتعالها فى عموم اوروبا آنذاك.

تقول الكاتبة بهذا الصدد «وعلى كل حال فالاطفال هنا تحشى ادمغتهم بأكثر مما تستطيع ان تستوعب وتستنفد المدرسة جل نهارهم يقضونه فى الهرولة من درس الى آخر ليحشوا ادمغتهم بأمور لانفع فيها وكأن كل الهدف ان يبعثروا اوقات هؤلاء الاطفال فاذا عادوا الى البيت شغلتهم الواجبات المنزلية والتحضير لدروس اليوم الثانى جل المساء فلايراهم ابواهم فى اليوم إلا لماما، فافتقدت الحياة العائلية وانفقد التأثير الابوى المستمر والتربية البيئية وبفقدان هذه وتلك يتعرض اطفال النشء الجديد الى مخاطر شتى» ولعل ما يزيد من حدة النقد هنا ويعمق دلالاته ان الكاتبة تموضعه فى سياق الصراع الحضاري الذى شنه الغرب الاستعماري على غيره من الفضاءات لا على الفضاء العربى الاسلامى فحسب، فالشماليون «الذين يملكهم الغرور ينظرون باستعلاء وازدراء لسكان المناطق الاستوائية» كما الى غيرهم معتمدين على «اقوال السائحين الذين يعبرون البلاد عبورا خاطفا والذين يستقون معلوماتهم من اصحاب الحانات فحسب» كما تقول (ص ١٠٨).

لا غرابة اذن ان تتألم لوضعها الخاص وللوضع العام اذ ترى الاوروبيين يتحاملون على الاسلام والمسلمين بشتى الاساليب ويوجهون اليهم شتى التهم.

ولعل ما يعطى لهذه الاراء والمواقف والاحكام مصداقية اكبر من وجهة نظرنا اليوم ان الكاتبة تتعرض فى مقاطع اخرى لنقد الذات الحضارية التى تنتمى اليها تقول «لا استطيع بأية حال أن انكر ما فى الكثير من عادات الشرق من التزمت والتطرف، ولكن هل تخلو اوروبا منها؟ فهناك العزل بين الجنسين وهنا الاختلاط والاباحة هناك التستر والحجاب رغم الحر وهنا فى بلاد البرد نجد الصدر المكشوف والسيقان العارية فالامر إذن يتعلق باختلاط ثقافي لايبرر الحكم المعياري على هؤلاء او على اولئك من منظور التراتبية فـ «كلا الطرفين لم يكتشف القاعدة الذهبية، اى التوسط والاعتدال» كما تقول الكاتبة (ص ٢١٩) .

هكذا يبدو ان الكاتبة استوعبت جيدا اللغة والثقافة الاجنبية واكتسبت بالتالي فى سياق هذه المثاقفة «المؤلمة» وعيا جديدا اكثر تطورا وعمقا مما كان عليه الوعى السائد لا فى زنجبار او

عمان وحدهما وانما فى عموم الشرق العربى.

من هذا المنظور تدرك الكاتبة ان ما كل يقوله الغرب او الشمال عن الشرق او الجنوب ليس عاريا من الصحة فى ظل التخلف والظلم والانحطاط السياسى الناتج عن تغليب المصالح الفردية او العائلية الضيقة على مصالح المجتمع والوطن والامة، لكن هذا لايعنى ان كل ما يقول الغربيون او الشماليون صحيح، او ان كل مايثيرونه من انتقادات تجاه مظاهر الضعف والتخلف والانحطاط فى الشرق او فى الجنوب ينبثق من رغبتهم فى خدمة الانسان هناك والدفاع عن القيم والمثل الانسانية التى تحرم منها بعض الفئات فى تلك المجتمعات فاهدافهم الحقيقية غير المصرح بها، هى تبرير استعمارهم واستغلالهم للآخر الذى ينظر اليه من منظور المصالح الغربية أولا وبعد كل شىء وهذا ما ينفى عن نقدهم المصداقية والمشروعية كما تصرح به الكاتبة فى مواضع كثيرة من نصها.

وفى كل الاحوال فإن المقاطع التى تهيمن فيها هذه النظرة النقدية للذات قليلة بالنسبة لغيرها لان المنفى مرآة تكشف للجسد الخاص والعام عذاباته وتشوهاته، ولذا لامناص من تحويل نص الذاكرة الى فضاء حلمى ملىء بالمرايا السحرية التى تبيح للمنفى الهروب اليها ليرى فيها ابهى صوره وملامحه تقول «فمع انى اصبحت مواطنة المانية من سكان هذا الشمال القارس إلا اننى خلال هذه المدة كنت اعيش بافكاري ومشاعري فى الجنوب... بعيدا جدا عن المكان الذى اسكن واعيش فيه» (ص ٣٠١).

انها اذن تحنو على ذلك الوطن البعيد - القريب لانها تحبه وتحن اليه ولاغرابة بالتالي ان تقتصد فى نقده حتى لاتتفتت الصورة الحلمية - المثالية بين يديها فتزداد غربة وشقاء.

فهى تعى جيدا ومن خلال تجربة معاناة قاسية وطويلة ان الوضعيات المختلة فى مجتمعها الاصلى هى بين عوامل الضعف والتفكك التى سهلت عمليات الاختراق السياسى والاقتصادى الغربى له ولذا فهى تحذر «تلك النفوس الحبيبة» فى وطنها الاصلى من الاختراق الاخطر الذى يمكن ان يتم فى المستويات الثقافية والاخلاقية والروحية ولو ان الكاتبة وقعت تحت سطوة الاستلاب او الاغواء الغربى كما سيسميه «اندريه مالرو» لاحقا (١٢) لحولت نفسها وتجربتها الى نموذج لما ينبغى على الآخرين والأخريات خصوصا فى وطنها الاصلى فعله، لكنها لم تفعل ذلك لانها عانت الكثير فى المنفى وخبرت تجارب مؤلمة وصادمة ولدت فى نفسها الوعى بضرورة التشبث باختلافها لان معرفتها بالثقافة الحديثة ممثلة رمزية فى الكيمياء والفيزياء كما تقول — لم يجعلها تنجو من اشكال الاستغلال والغش من قبل الالمان.

ولعل فى أوراقها الخاصة التى مازالت محفوظة ضمن الارشيف السرى لمكتبة هامبورج ولا يسمح لاى كان بالاطلاع عليها ما يكشف ويفضح ابعادا اخرى لتجربتها وخصوصا فى المستوى السياسى.

وحينما تناقش حالات ووضعيات محددة كقضايا تعدد الزوجات والحجاب الذى يغطى المرأة رغم حرارة الجو الخانق ونظام الرق وخصوصا فيما يتعلق بالرقيق الاسود تؤكد ان فى المجتمعات الغربية مظاهر مقابلة لايمكن اعتبارها بمثابة الحل، ذلك لانها تمثل الحالة النقيض والمرفوضة بالتالي كتفشى العلاقات الجنسية خارج اطار الزواج وحرص المرأة على الملابس التى تبدى مفاتن الجسد الذى تحول الى موضوع للاغراء وتحول فئات عريضة من المجتمع الى عمالة بائسة مهضومة الحقوق الخ.

وباختصار فهناك تطرف وهنا تطرف، وكلا الطرفين لم يدركا القاعدة الذهبية التى هى التوسط والاعتدال، كما تقول الكاتبة، بوعى عميق هو ثمرة التجربة القاسية والغنية التى خبرتها فى وطنها الاصلى ثم فى وطن المنفى (ص ٢٢٠).

وهنا ربما يقال ان معاناة الكاتبة خلال هذه التجربة وعدم اطمئنانها الى علاقات ورموز هويتها الجديدة وحنينها الدائم الى وطنها الاصلى جعلتها تبالغ فى نقد ثقافة الآخر وتبرير ثقافة الذات الى الدرجة التى تبدو معها وكأنها تسوغ الوضعيات والعلاقات التى عانت هى ذاتها منها قبل تغريبتها، وربما كانت ستعانى منها اكثر فاكثر لو عادت الى وطنها الاصلى بوعيها الجديد المكتسب خلال هذه التغريبة.

مثل هذا القول مبرر، ولا شك، ويمكن ان يفسر ايضا بأن معاناة الجسد المنفى تجعل بقايا صور الوطن الاصلى وذكريات العلاقات الاولى بالاهل تتحول الى مرايا سحرية ترى فيها الكاتبة اجمل الاوهام والاحلام خلاصا من وطأة كوابيس او حقائق الحياة اليومية فى فضاء المنفى واهمية مثل هذا التفسير البسيكولوجى انه يجعلنا نتفهم خطاب سالمة بنت سعيد لا كحالة فردية وانما كظاهرة عامة اذ لم نزل الى اليوم نجد شواهد وامثلة تؤكد انه كلما زادت وطأة المعاناة والاحباط على الجسد الكائن فى بلد المنفى شكلت الذاكرة مهربا وملجأ للشخص المنفى، والبلد الاصلى الى فضاء رمزى استيهامى ملون بكل الامانى والرغبات والخيالات التى تخفف من الآلام

الغربة وتسمح للمنفى بالسكنى فى هـذا العالم المحلوم والمفتقد فى آن.

وفى هذا السياق التفسيري نفسه علينا ان نتـذكر ان الكاتبة لم تتنكب دروب المنفى الوعرة انطـلاقا من وعى والتزام مسبق بقضايا فكرية او سياسية او اجتماعيـة محددة، وانما اندفعت الى هذا المصير بمغـامرة عفوية على امل الخلاص من التـوترات والازمـات التى رأينـا ولم يكـن يخطـر على بـالها ان هجـرتها ستتحـول الى منفى بعـد مـوت زوجهـا لا غـرابـة اذن ان تظل واقعـــة تحت سطــوة الحنين الى الــوطـن والاهل وان تعبر عن مشاعر سعادتها الغامرة فى تلك المقاطع الأسرة التى تحكى فيها وقائع زيارتها القصيرة واليتيمـة الى الشرق او الجنوب وتحديدا فى الفصل الخامس والعشرين كما اشرنـــا اليـه سلفــا، فما ان وصلت الى الاسكندرية حتى شعـرت انها تعود الى جنتها الاولى المفقـودة، امــا حينما وصلت الى زنجبـــار فقـد بلغت السعــادة والمأساة ذورتهما اذ ان هذه الانسانـة المتشوقة الى كل ما ومن فى وطنها لم تستطع حتى مجرد الكلام مع البشر الذين توافدوا لرؤيتها واستقبـالها ذلك لان الزيارة تمت فى سيـاق ملابسات وتوترات محلية وخارجية حـرمتها من الاحساس بأن حلمها قد تحقق، تقـول الكاتبـة بنبرة مفعمة بـالصدق والعمق، «ومـا ان وطئت قـدمـــاى ارض الاسكـنـدريـة وصرت بين مســاجـــدهــا ومنابرها ونخيلها حتى طغى على شعور غامر بالشوق والحنين للاهل والاوطـان، شعور لايعرفـه إلا من كابد مثلى الغـربة عن بلده هــذه السنين الطوال وشــوق لايحس به إلا من عـانى مثلى الظروف النحسة التى عانيتها ، فها هى عينياي تكتحلان برؤية الجنوب العزيز بعد غياب دام تسعة عشر عاما مليئة بالاوصاب والهموم وبلوعة الذكـرى وحرقة الشوق والحنين» (ص ٣٠٠ ـ ٣٠١).

وعن لحظة اقترابها من وطنها زنجبار تقول:

«وقد سلب لبي هذا المنظر الرائع منظر البحر وارض الوطن العـزيــز وكأن ارق الليل وفيض العــاطفـة وجيشــــان الفكـر واضطرام الفؤاد قد جعل منى روحا رقيقـا شفافا فرحت اتأمل المنظر حتى غبت عن الوجود فى تأملات وذكريات» (ص ٣٠٥).

فــاذا كان حلمهـا الاولى بالسعــادة فى المنفى قد انكسر بعـد تحققه بفترة قصيرة بعـد ثلاث سنوات تحديـدا فإن هذا الحلم الذى طالما انتظـرته قد انكسر لحظة تحققه والاكثـر مأسوية فى هذه الـوضعية القاسية ان الكـاتبة كانت تعى جيـدا ان زيارتها هــذه لم تكن لتتم إلا بعـد ان وافقت تحت ضغـوط على ان تتم الــزيــارة بسرعـــة ودون ان تبـادر الى اى شكل من اشكـــال الاتصال المباشر باقربائهـا واصدقائها كما تشير اليه فى الاجزاء الاخيرة من مذكراتها.

فالكاتبة كـانت تدرك لحظة كتابة هذه المقـاطع المضافة الى النص الاصلى ان مصيرها فى المنفى قد حسم وان عليها ان تظل معلقـة مـوزعـة متـوتـرة بين المواقف والمشـاعـر والفضـاءات والعلاقـات لاتستطيع ان تتصل بطريقة حميمة بأى هـوية ولا تستطيع ان تنفصل بشكل جذري عن اى هوية ولم يبق امامها سوى التشبث باختلافها وفرادتها.

الشيء المؤكـد والجميل ان نصهـا الذى تحول الى مسكنهـا الـرمـــزى الـوحيـد والحميم لا يشـى بأى نبرة تـدل على انها استسلمت لـدور الضحيـة التى تشكو وتستعطف فقـد كـانت بـالعكس مـن ذلك تعى وتستثمـر جـوانب القـوة الخلاقـة فى شخصيتهـــا حتى وهى تقف وحيـــدة فى ذروة المأســـاة ولعل الشـاهـد الاكبر والاهم على هـذا الوعى وهـذا الموقف هـو هـذا النص الرائد الغنى الجميل الـذى نحاوره ونحتفل بـه كجزء من تـراثنا أو كجـزء من ذاتنـا التى كلما امعنا فى نفيهـا امعنت فى ندائنا نحو افاقها القصية والجميلة.

هوامش وملاحظات:

في الفقرات السابقـة من هذه القراءة، لم نكن نهدف إلى تبريـر المغامرة المدهشـة التي بـاشرتها سـالمة بنت سعيد ودونت اجـزاء ومقـاطع منهـا في مـذكراتها إذ الأمـر يتعلق بحـوادث أصبحت في ذمة الماضي الـذي ذهب ولم يزل يبتعد عنا أكثر فأكثر كل يوم ولحظة..

كما إن غايتنا لم تكن تتجه إلى قـراءة لكل الثيمات والابعاد الدلالية لهذا النص الغني والريـادي والذي اعتقد أنه يستحق أكثـر من قراءة، ففي نفس الوقت الـذي نشرت فيه هذه المذكـرات كان خير الـدين نعمان بن أبي الثناء يذكرنا بجاهليتنا إذ يقول في كتابه :

«الاصابة في منع النساء من الكتابة».. أما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله إذ لا أرى شيئا أضر منه بهن، فإنهن لما كن مجبولات على الغدر، كان حصولهن على هذه الملكة العظيمة من أعظم وسائل الشر والفساد.

فمثل النســاء والكتب والكتابـة كمثل شريك سفيـه تهدي اليه سيفـا أو سكير تعطيـه زجاجـة خمر فاللبيب اللبيب من الـرجال من يترك زوجتـه في حالة من الجهل والعمى!!.

وقد اشرنا في قراءة سابقة أن المرأة في ثقـافتنا يفضل أن تكون صموتة وان لم يكن ذلك ممكنـا فـالأفضـل أن تتكلم في فضـاءات سرية وإن كتبت فالافضل أن تكون كتابتها مقنعـة ومحجبة لان مشاركتها في تسمية الاشياء وتأويل الظـواهر والعـلاقات تهدد النـوى الصلبة في الايـدلـوجيـا الذكـورية السائدة.

ولا شك أن الجهات الرسمية في سلطنة عُمان، ممثلة في وزارة التراث القومي والثقافة تستحق منا وقفة اكبار وشكر على تبنيها لهذا المشروع وعودة هذا النص إلى فضائه اللغوي الثقافي الأصلي والحميم.

(١) الكرمل ـ ١٢٤ ـ ١٩٨٣ . «تأملات في المنفى» إ. سعيد . ص ٩ وما بعدها.

(٢) اشير هنا إلى الدراسات المعرفية الجديدة والمعمقة التي نطالعها في سلسلة «مقاربات» ــ المغرب ـ وفي مجلة «الباحثات» ـ بيروت ــ ومجلة «هاجر» ــ مصر ـ ومجلة «الكاتبة» ـ لندن ـ هذا على سبيل التمثيل لا الحصر ــ وكلها اصدارات ظهرت في السنوات القليلة الماضية فحسب ولا شك أن دراسات فاطمة الرئيسي تعتبر نموذجا رائدا في هذا السياق .

(٣) راجع كتاب «النقد المزدوج» للخطيبي، ترجمة أدونيس، عبدالسلام نبعبد العالي زبيدة بو رحيل ومحمد براده. دار العودة (بيروت ـ ١٩٨٠).

(٤) من البدهي أن نقول إن «لغة الجسد» هنا اصطلاح مجازي إذ من المحال أن يقصد بهذه اللغة تعبيرات الجسد الحركية كلغة حقيقية للجسد إذ الأمر يتعلق بلغة الجسد بالمعنى الثقافي لا بالمعنى الحسي المادي للجسد.

(٥) الكرمل : مرجع سابق .

(٦) راجع: Nous et les Autners, T. Todorov, Seuil, Paris 1989. القسم الرابع من الكتاب بعنوان «الغرائبية. ص ٥٩٥ وما بعدها ١٩٨٩ .

(٧) لا يكاد يخلو نص روائي «رجالي» من التفنن في سرد هذه المغامرات التي تختفي تماما من كتابات المرأة حتى في أدب غادة السمان، وإذا كانت هناك كاتبات بدأن يتحدثن عن هذه الثيمة بوضوح وجرأة، كحنان الشيخ فان الامر مازال في طور الارهاصات أو «التعبيرات الأولية» .

(٨) لعل مجرد الاطلاع على ألف ليلة وليلة وكتاب «الجواري والغلمان» للجاحظ، و«الاغاني للاصفهاني» و«يتيمة الدهر» للثعالبي يكشف عن مجال الحريات الواسع الذي كانت تتحرك فيه الجواري ويحققن ذواتهن من خلاله وفيه بعد أن حرمن وضعية المرأة الحرة والمكبلة بحريتها «الاسمية» أو «الشكلية».. وهنا دلالة التناقض بين التسميات والوقائع.

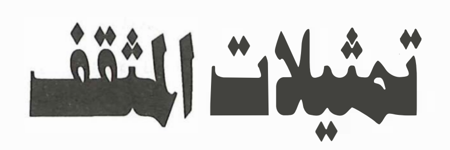
(٩) هذه الصورة النمطية لجسد المرأة لا شك انها عريقة في ثقافتنا ما قبل الاسلامية ومازالت مستمرة في اليوم حيث مازال التفريق بين الجسدين المؤنث والمذكر قائما وصارما في مجالات كثيرة إن في مستوى لعب الأطفال أو في مستوى الممارسة الرياضية للكبار كالفروسية وألعاب الجمباز ووحدها الثقافة الشعبية تسمح للمرأة بالتعبير عن مشاعرها من خلال الرقص كلغة جسدية.

(١٠) ترجمت الرواية الى العربية بعنوان «المغامرة المعقدة» وهي ترجمة وحيدة لم يعد لها أثر في الأسواق وقد عملت من الكاتب السنغالي حميد وكان نفسه أنه لم يكن يعلم من أمرها شيئا لذا احيل الى الطبعة الأصلية بالفرنسية Kon. Cheikh Homidou, l'Avertire ambigue, Paris, Julliard, 1961 .

(١١) لعله من البدهي القول بأن ثقافتنا الحديثة كلها هي ثمرة لهذه المناقضة المباشرة أو غير المباشرة وبالتالي فلا معنى اصلا في الحديث عنها كخيار فردي او من منظور الاحكام التعميمية فهذا تحديدا ما يسخر منه الطيب صالح وهو يجعل مصطفى سعيد يهدي مذكراته التي لم تكتب إلى من يرون بعين واحدة ويعتقدون ان الاشياء اما شرقية وأما غربية فقط .

(١٢) اشير هنا إلى الرواية الشهيرة لاندريه مالرو بعنوان «La Ter-tatam Ocoidertale» وفيها طرح للاشكالية من خلال رسائل متبادلة بين مثقف صيني ومثقف فرنسي إذ يحن كل منهما إلى من يثقفه في ثقافة الآخر .





ادوارد سعيد*

ترجمة: فخري صالح

هل المثقفون مجموعة كبيرة من الناس ام انهم مجموعة صغيرة مختارة ومصطفاة الى اقصى حد من الحدود؟ ان المثالين الاكثر شهرة فى القرن العشرين واللذين يقدمان وصفا للمثقفين يعارض احدهما الآخر بصورة جذرية يكتب انطونيو غرامشى، الصحفى الايطالي الجنسية الفاعل والفيلسوف السياسى اللامع الذى سجنه موسولينى ما بين عامى ١٩٢٦ و١٩٣٧، فى «دفاتر السجن» ان: «كل الناس مثقفون، وهكذا فان باستطاعة المرء ان يقول: ولكن ليس لكل انسان وظيفة المثقف فى المجتمع[1] وتعطى سيرة حياة غرامشي نفسه مثالا واضحا للدور الذى ينسبه الى المثقف فقد تلقى غرامشي تدريبه الخاص فى علم فقه اللغة، وكان فى الوقت نفسه مسؤولا فى حركة المجتمع الايطالي كما كان فى عمله الصحفى مثالا للمحللين الاجتماعيين الاكثر وعيا بأن هدفهم يتجاوز مجرد بناء حركة اجتماعية الى انشاء تشكيل ثقافي كامل مرتبط بهذه الحركة.

ينقسم هؤلاء الذين يؤدون وظيفة المثقف فى المجتمع، وهو ما يحاول غرامشي ان يوضحه لنا، الى نوعين اثنين: النوع الاول هو المثقفون التقليديون مثل المدرسين والكهنة والموظفين التنفيذيين الذين يواصلون فعل الاشياء نفسها من جيل الى جيل، اما النوع الثانى فهو المثقفون العضويون الذى يرى غرامشى انهم مرتبطون بصورة مباشرة بالطبقات او المشاريع التى تستخدم المثقفين لتنظيم مصالحها واكتساب المزيد من السلطة والسيطرة وهكذا يقول غرامشي عن المثقف العضوي بأن «المنظم الرأسمالي يعين الى جانبه التقنى الخبير فى الصناعة والمتخصص فى الاقتصاد السياسى، والمنظمين لثقافة جديدة ومبدعى النظام القانونى الجديد الخ، ومن هنا يمكن ان نعد فى ايامنا الخبير فى الاعلان او فى العلاقات العامة، اى ذلك الشخص الذى يصمم اشكالا متعددة من السبل لكى تتمكن شركة منظفات او شركة خطوط طيران معينة ان تفوز بنصيب كبير فى السوق، مثقفا عضويا استنادا الى «تعريف» غرامشى، اذ انه يمثل في المجتمع الديمقراطي شخصا يحاول أن يحظى بقبول العملاء المحتملين أو أن يوجه المستهلك او رأى الناخب لقد آمن غرامشي بان المثقفين العضويين متورطون بصورة فاعلة فى المجتمع، اى انهم يكافحون بصورة ثابتة لتغيير العقول والافكار وتوسيع حدود السوق، بعكس المعلمين والكهنة، الذين يبدو انهم ينزعون الى البقاء فى اماكنهم دون ان يغادروها بدرجة او اخرى حيث يؤدون العمل نفسه سنة بعد سنة، فان المثقفين العضويين هم على الدوام فى حالة اندفاع وحركة، فى حالة تشكل.

فى الطرف المقابل نجد تعريف جوليان بندا، الذائع الصيت، للمثقفين اذ يصفهم بانهم جماعة صغيرة جدا من الملوك - الفلاسفة الموهوبين المتفوقين والذين يتمتعون بالاخلاق العالية ويمثلون بالتالي ضمير البشرية، ورغم ان رسالة بندا «خيانة

* ادوارد سعيد: مفكر وأستاذ بجامعة كولومبيا - نيويورك

المثقفين» L,a Trahison desclescs قد عوملت من قبل الاجيال التالية له بوصفها هجوما لاذعا على المثقفين الذين يهملون نداءهم الداخلي ويساومون على مبادئهم اكثر من كونها تحليلا نظاميا لحياة المثقف، انه في الحقيقة يستشهد بعدد قليل من الاشخاص، والخصائص الاساسية لهؤلاء الاشخاص الذين يعدهم مثقفين حقيقيين، يذكر بندا اسمي سقراط والمسيح مرات عديدة، كما انه يذكر امثلة حديثة مثل سبينوزا وفولتير وارنيست رينان يمثل المثقفون الحقيقيون نخبة، مخلوقات نادرة في الحقيقة، لان ما يساندونه هو معايير الحقيقة والعدالة الابدية التى لاتنتمي ابدا الى هذا العالم ومن هنا يجيء التعبير الديني الذى اطلقه بندا عليهم — الاكليروس Clcrics — لكي يميزهم في المكانة والوظيفة عن سواد الناس، اولئك البشر العاديين المنشغلين بمصالحهم المادية واسباب التقدم والترقى الشخصي، واذا وسعهم الامر فهم اولئك البشر الذين يرتبطون ارتباطا وثيقا بسلطات الدنيا، يقول بندا ان المثقفين الحقيقيين هم «الاشخاص الذين لاتنصب فعاليتهم بالضرورة على السعي وراء الغايات العملية' اولئك الذين يبحثون عن سعادتهم في ممارسة فن او علم او التأمل الميتافيزيقي انهم باختصار اولئك الذين يسعون الى تحقيق المنافع غير المادية وبالتالي فان الواحد منهم يقول لنفسه: «مملكتي ليست من هذا العالم»(٢).

وعلى كل حال فان الامثلة التى يضربها بندا تبرز بوضوح وجلاء انه لايصادق على نموذج المفكرين المتحررين من التبعات، المنصرفين تماما عن هذا العالم، المقيمين في ابراج عاجية، والمتعزلين بصورة تامة مكرسين انفسهم للموضوعات العويصة، ولربما الخفية الملغزة، ان المثقفين الحقيقيين يقومون بوظائفهم الطبيعية عندما تحثهم العاطفة الميتافيزيقية ومبادىء العدالة والحقيقة النزيهة لكي يشجبوا الفساد ويدافعوا عن الضعفاء ويتحدوا السلطات الجائرة او غير الشرعية، يقول بندا «لاحاجة لان اذكر كيف ان فينيلون Fenelon وماسيون Ma-sillon قد شجبا بعض الحروب التى شنها لويس الرابع عشر، وكيف ان فولتير ادان تدمير البلاتينايت *، وان رينان شجب العنف الذى استخدمه نابليون، كما شجب بكل Buckle التعصب الذى مارسته انجلترا ضد الثورة الفرنسية، اما في زماننا فقد استنكر نيتشه الوحشية الالمانية تجاه فرنسا (٣) وحسب بندا فان مشكلة ابناء هذا الزمن هي انهم خولوا سلطتهم الاخلاقية الى ما يسميه بندا، بتعبير يدل على نفاذ البصيرة، «منظمة العواطف الجماعية» مثل الطائفية ووجدان الجماهير والتولع القومي بالقتال ومصالح الطبقة، لقد كتب بندا هذا الكلام عام ١٩٢٧، اى قبل حلول عصر وسائل الاعلام الجماهيري، ولكنه احس كم هو ضروري بالنسبة للحكومات ان توظف في خدمتها مثقفين لاتطلب منهم ان يتبوأوا مراكز قيادية بل ان يعززوا سياسات الحكومة ويطلقوا الدعاية ضد الخصوم الرسميين وان يقوموا باطلاق عبارات لطيفة على اشياء بغيضة، وعلى نحو اوسع ان يقوموا بانشاء انظمة كاملة من اللغة الاورويلية ** التى تعمل على حجب حقيقة ما يحدث باسم الحفاظ على «مصلحة» المؤسسة او «الكرامة القومية».

لاتكمن قوة تشكي بندا من خيانة المثقفين في براعة حجته ولا في تبنيه لنظرية مطلقة مستحيلة التحقق فيما يتعلق بوجهة نظره التى لاتقبل انصاف الحلول بخصوص المهمة التى ينتدب المثقفون انفسهم لها، على المثقفين الحقيقيين، حسب تعريف بندا، ان يتحملوا امكانية حرقهم على خازوق او ان ينفوا او ينبذوا من قبل المجتمع او ان يصلبوا، ان المثقفين شخصيات رمزية بارزة يتميزون ببعدهم العنيد عن الاهتمامات الدنيوية العملية، وبالتالي فانهم لايمكن ان يكونوا كثيري العدد او ان يتطور الواحد منهم بصورة روتينية، ان عليهم ان يكونوا افرادا كاملين يتمتعون بشخصيات قوية، لهذه الاسباب جميعها فان المثقفين بالمعنى الذى يقصده بندا هم بالضرورة مجموعة من الرجال قليلة العدد معروفة تماما للملأ — لم يضمن بندا نساء في مجموعة مثقفية ابدا — تخاطب اصواتهم الجهيرة البشرية ويصبون لعناتهم الفظة عليها من عل. ولايقترح بندا على الاطلاق كيف يتوصل هؤلاء الرجال الى الحقيقة او فيما اذا كانت تبصراتهم العمياء في المبادىء الابدية والسرمدية، كما كانت تبصرات دون كيشوت، مجرد خيالات شخصية صغيرة.

ومع ذلك فليس لدى اى شك على الاقل ان صورة المثقف الحقيقي لدى بندا تظل بعامة صورة جذابة وبهرض نفسها بقوة، ان الامثلة الايجابية، وكذلك السلبية، التى يضربها مقنعة حقا: ومن ضمن تلك الامثلة دفاع فولتير عن عائلة كالاس، وعلى الطرف النقيض من ذلك المثال الذى يضربه للوطنية المروعة لدى كتاب فرنسيين كموريس باريه Maurice Bar'rcs الذى ينسب اليه بندا تخليده لنوع من الرومانطيقية التى تتضمن «بعض» الخشونة والزراية باسم الشرف الوطني الفرنسي (٤) لقد شكلت قضية درايفوس والحرب العالمية الاولى «جوليان» بندا روحيا، وكان الحدثان كلاهما فحصين قاسيين بالنسبة للمثقفين الذين كان عليهم ان يختاروا ان يتكلموا بشجاعة ضد عمل من اعمال الظلم العسكري المعادى للسامية والحماسة الوطنية الملتهبة، او ان يجنبوا ويسلكوا مسلك القطيع رافضين الدفاع عن الضابط اليهودى المدان ظلما الفريد درايفوس متغنين بشعارات شوفينية متطرفة من اجل تسعير نار الحرب ضد كل ما هو الماني بعد نهاية الحرب العالمية الثانية اعاد بندا نشر كتابه مضيفا اليه هذه المرة هجوما

متصلا على المثقفين الذين تعاونوا مع النازيين وكذلك على المثقفين الذين تحمسوا بلا هوادة وانساقوا مع الشيوعيين (٥) لكننا نستطيع ان نعثر عميقا «تحت سطح» البلاغة المقاتلة لعمل بندا الشديد المحافظة على شخص المثقف الرافض، المثقف القادر على قول الحقيقة للسلطة، والفرد القاسى الفظ الفصيح اللسان والشجاع بصورة مدهشة، الفرد الغاضب الذى لايرى ان اية سلطة دنيوية كبيرة ومهابة الى الحد الذى يجعلها غير قابلة للنقد واللوم والتوبيخ.

ان تحليل غرامشى الاجتماعى للمثقف، بوصفه شخصا يؤدى طقما من الوظائف المحددة في المجتمع هو أقرب الى الواقع بكثير من أي شىء يقوله لنا بندا، خصوصا في نهاية القرن العشرين حيث تثبت العديد من الوظائف الجديدة - المذيعون والمتخصصون الاكاديميون ومحللو الحاسوب والمحامون المتخصصون فى الرياضة والاعلام والمستشارون فى الادارة خبراء السياسات والمستشارون الحكوميون ومؤلفو التقارير الخاصة بالاسواق، وفى الحقيقة جميع الوظائف الخاصة بحقل الاعلام الجماهيري بأسره ــ صحة نظرة غرامشى.

واليوم يعد كل شخص يتصل عمله بحقل من حقول انتاج المعرفة او نشرها مثقفا بالمعنى الغرامشى وفى معظم المجتمعات الغربية المصنعة ازدادت النسبة بين ما يدعى بصناعات المعرفة ومعظم الاعمال المتصلة بالانتاج الجسمانى بصورة حادة بتفضيل واضح لصناعات المعرفة لقد قال عالم الاجتماع الامريكى الفين غولدنر قبل عدة سنوات ان المثقفين هم الطبقة الجديدة، وان المدراء المثقفين قد حلوا الآن الى حد ما محل الطبقات العتيقة التى كانت تملك المال والعقارات، لكن غولدنر يقول ايضا ان المثقفين وكمتطلب من متطلبات السطوة «التى اصبحوا يتمتعون بها» لم يعودوا يخاطبون جمهورا واسعاً، وبدلا من ذلك اصبحوا اعضاء فيما يدعونه ثقافة الخطاب النقدى (٦) ان كل مثقف، محرر الكتب والمؤلف والاستراتيجى العسكري والمحامى الدولي «كذلك»، يتكلم لغة اصبحت متخصصة ومستخدمة من قبل افراد آخرين يعملون فى الحقل نفسه، فالخبراء المتخصصون يخاطبون خبراء متخصصين بلغة مشتركة غير مفهومة تماما لدى الاشخاص غير المتخصصين.

بصورة مماثلة يقول الفيلسوف الفرنسى ميشيل فوكو ان ما يسمى المثقف الكونى «ولربما كان فى ذهنه جان بول سارتر «عندما قال ذلك» قد حل محله المثقف «الخاص» (٧) وهو شخص يعمل ضمن نظام معين ولكنه قادر على استخدام خبرته على اى حال، لقد كان فوكو يفكر هنا تحديدا بالفيزيائى الامريكى روبرت اوبينهايمر الذى غادر حقل تخصصه عندما كان مديرا لمشروع القنبلة الذرية فى لوس الاموس ما بين عامى ١٩٤٢ ــ ١٩٤٥ ثم اصبح فيما بعد مفوضا بالقضايا والشؤون العلمية فى الولايات المتحدة.

ان تكاثر المثقفين قد امتد الى عدد كبير جدا من الحقول التى اصبح فيها المثقفون - ولربما يكون ذلك قد تلا اقتراحات غرامشى الرائدة فى «دفاتر السجن» التى رأت ولربما للمرة الاولى فى المثقفين لا فى الطبقات الاجتماعية، محاور ارتكاز لاعمال المجتمع الحديث ومشاغله ــ موضوعا للدراسة، ضع فقط كلمتى «عن OF» و«AND» بعد كلمة «مثقفين» وسوف تظهر امام بصرك فى الحال مكتبة كاملة من الدراسات عن المثقفين، مكتبة تثبط همة القارىء، بسبب اتساع مدى موضوعاتها وتركيزها الشديد الدقة على التفاصيل، هناك الآلاف من التواريخ، والدراسات الاجتماعية المختلفة التى تركز على المثقفين، كما ان هناك عددا لايحصى من البحوث التى تتخذ موضوعات لها المثقفين والقومية، والمثقفين والسلطة، والمثقفين والتراث، والمثقفين والثورة، الخ «ما يخطر على بالنا من موضوعات» لقد انتج كل جزء من العالم مثقفيه وكل تشكيل من هذه التشكيلا - يناقش ويدور الجدل بشأنه بحماس كبير، لم تقم اية ثورة كبرى فى التاريخ الحديث دون ان تضم بين صفوفها مثقفين، وبالمقابل لم تقم اية حركة مضادة للثورة دون ان تضم بين صفوفها مثقفين، المثقفون هم آباء وامهات الحركات، وهم ايضا ابناؤها وبناتها، وحتى ابناء اخيها وبنات اختها.

ان خطر ان يغيب شخص المثقف او صورته فى كتلة التفاصيل ماثل «امام الاعين» وكذلك خطر أن يصبح المثقف مجرد شخص يضاف الى جمع المتخصصين او مجرد شخصية فى الاتجاه الاجتماعى، ان ما سوف اناقشه في هذا السياق يعد من بين مسلماته تلك الحقائق الخاصة بنهايات القرن العشرين وهى الحقائق التى سبق ان اشار اليها غرامشى لكننى اريد ان اشدد ايضا على ان المثقف فرد له دوره العمومى المحدد فى المجتمع الذى لايمكن اختزاله ببساطة الى وظيفة لا وجه لها، الى مجرد فرد مختص منشغل تماما بعمله، ان الحقيقة المركزية بالنسبة لى، كما اظن، هى ان المثقف فرد منح قدرة على تمثيل رسالة، او وجهة نظر اوموقف او فلسفة او رأى، وتجسيدها والنطق بها امام جمهور معين ومن اجله، لكن لهذا الدور حدا، ولايمكن للمرء ان يلعبه دون احساس المراء بأن مهمته هى ان يطرح على الناس الاسئلة المربكة المعقدة، وان يواجه الافكار التقليدية والعقائدية الجامدة «لا ان ينتج هذه الافكار ويمارس تلك العقائد» ان يكون شخصا لاتستطيع

الحكومات او الشركات اختياره والتعاون معه بسهولة، شخصا تكون علة وجوده هى تمثيل الناس المنسيين والقضايا التى تم اهمالها بصورة متكررة او انها كنست وخبئت تحت البساط، ان المثقف يقوم بهذا الدور استنادا الى مبادىء كلية شاملة: ان من حق البشر ان يعاملوا فيما يتعلق بالحرية والعدل استنادا الى معايير سلوكية لائقة من قبل القوى العالمية او القومية، وانه ينبغى اثبات الانتهاكات المتعمدة او غير المتعمدة، لهذه المعايير ومحاربتها بشجاعة.

دعونى اصغ هذا الكلام بعبارات شخصية: اننى بصفتى مثقفا اعرض امام جمهور معين همومى وانشغالاتى، لكن الامر لايتعلق بكيفية تعبيري عن هذه الهموم والانشغالات بل بما امثله انا نفسى، كشخص يحاول ان يرفع من شأن قضية الحرية والعدالة اننى اقول هذه الاشياء واكتبها لان تلك الاشياء، وبعد تفكري طويلا فيها: هى ما اؤمن به، وانا ارغب ايضا فى اقناع الآخرين بوجهة نظري هذه، هناك اذن هذا الامتزاج المعقد تماما بين الخاص والعام فى عوالمى وتاريخى وقيمى وكتاباتى ومواقفى النابعة من تجاربى، من جهة، ومن جهة اخرى كيف تصبح هذه الامور جزءا من العالم الاجتماعى حيث يتجادل الناس حول الحرب والحرية والعدالة ويتخذ قرارات بشأنها، ليس هناك شيء يمكن ان نطلق عليه اسم المثقف الخاص، اذ انه بمجرد تدوينك للكلمات وطباعتك لها فانك تصبح جزءا من العالم الاجتماعى فى الوقت نفسه لايوجد فقط المثقف العمومى الذى يقوم بدور الشخصية العامة او الناطق باسم قضية او حركة او موقف او الذى يمثل رمزا لهذه الاشياء، هناك على الدوام يوجد البعد والحساسية الشخصيان، وهما شيئان يعطيان معنى لما يقال ويكتب ومن بين اقل هذه الاشياء اهمية هى ان على المثقف ان يجعل جمهوره يشعر براحة البال، ان المسألة برمتها ستبدو مربكة ومعاكسة لذلك وحتى غير سارة.

اخيرا فان ما يهمنا فى المثقف هو كونه شخصا ممثلا ـ شخصا يمثل بوضوح وجهة نظر من نوع معين، شخصا يقدم تمثيلات بينة واضحة لجمهوره مهما ارتفع من انواع الحواجز والحدود، ان حجتى التى ادافع عنها هنا هى ان المثقفين هم افراد ينطوون على موهبة فن التمثيل سواء تضمن ذلك الكلام او الكتابة او التعليم او الظهور على شاشة التليفزيون ان تلك الموهبة مهمة الى الدرجة التى يمكن تمييزها من قبل الناس وهي تتضمن التزاما ومخاطرة في الوقت نفسه، كما تتضمن الصراحة وامكانية التعرض للهجوم والانتقاد ان ما يترك اثرا او انطباعا لدى عندما اقرأ جان بول سارتر او بيرتراند راسل هو صوت كل منهما الفردى الشديد الخصوصية وحضورهما، اكثر من الحجج التى يعرضانها لانهما يتحدثان عن قناعاتهما الشخصية، ولايمكن ان نخلط بين صوتيهما وصوت موظف بيروقراطى مجهول شديد الحرص فى كلامه.

فى حمى تدفق الدراسات عن المثقفين اهتم «الباحثون» كثيرا بتعريف ما هو المثقف، ولم يقل الشىء الكثير عن صورة المثقف وتوقعه المميز وتدخله وادانة الفعليين «فى الحياة» وتشكل هذه الاشياء بمجموعها قوام الحياة بالنسبة لكل مثقف حقيقى يقول اشعيا بيرلين عن الكتاب الروس فى القرن التاسع عشر ان جمهورهم كان، والى حد ما تحت تأثير الرومانسية الالمانية يصبح واعيا انهم يقفون على الخشبة ليشهدوا (بالحقيقة) امام الناس [8] شىء من هذا القبيل لايزال من وجهة نظرى يتصل بالدور الجماهيري للمثقف الحديث وبسبب هذا فاننا عندما نتذكر مثقفا مثل سارتر نستعيد فى اذهاننا اسلوبه الشخصى المميز فى الكلام والسلوك والاحساس برهانه الشخصى الهام وجهده المطلق، ومخاطرته ورغبته فى قول اشياء عن الاستعمار او الالتزام او الصراع الاجتماعى، وهو امر اغاظ خصومه وأثار حماس اصدقائه، ولربما تسبب فى ارباكه هو نفسه فيما بعد.

ونحن عندما نقرأ عن ارتباط سارتر بسيمون دوبوفوار ونقاشه الفكري لكامو وصداقته الاستثنائية مع جان جينيه، فاننا نعين موقعه والكلمات لسارتر نفسه ضمن ظروفه: فى هذه الظروف، والى حد ما بسببها كان سارتر هو سارتر، الشخص نفسه الذى عارض فرنسا فى الجزائر وفيتنام بعيدا ان يكون قصدنا اتهامه بالعجز ثقافيا او ان نقلل من قدراته كمثقف فان هذه العناصر المعقدة قد اضفت توترا واعطت نسيجا مميزا لما قال، وكشفت عن كونه انسانا غير معصوم من الخطأ لا واعظا اخلاقيا مثيرا للوحشة والكآبة.

فى الحياة العامة الحديثة، التى يمكن ان نعدها رواية او مسرحية لامجرد عمل يؤدى او مادة خام لبحث فى علم الاجتماع، نستطيع ان نرى وندرك فى الحال كيف ان المثقفين يمثلون لا مجرد حركة اجتماعية سرية او علنية عريضة بل انهم اكثر من ذلك يمثلون اسلوبا فى الحياة مقلقا واداء اجتماعيا متفردا يخصهم وحدهم، واى موضع نعثر فيه على ذلك الدور موصوفا لاول مرة، افضل من تلك الروايات غير العادية المكتوبة في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ـ «آباء وابناء» لتورجينيف، و«التربية العاطفية» لفلوبير، و«صورة الفنان فى شبابه» لجويس ـ حيث يتأثر تمثيل الواقع الاجتماعى، ولربما يتغير على نحو حاسم بسبب الظهور المفاجىء للاعب جديد هو المثقف للحديث الشاب.

ان وصف تورجينيف لروسيا المحلية الطابع فى ستينيات القرن التاسع عشر هو وصف رعوى غير زاخر بالاحداث، رجال شبان من ذوى الاملاك يرثون عادات الحياة عن آبائهم، ويتزوجون وينجبون اطفالا، والحياة تستمر بصورة او اخرى يظل هذا هو الحال الى ان تظهر فى حياتهم شخصية فوضوية وشديدة التكثيف رغم ذلك هى شخصية بازاروف، ان الملاحظة الاولى التى ندركها بشأنه فوضوية هى انه قد قام بقطع علاقته مع والديه، وانه يبدو شخصيه أنتجت نفسها بنفسها اكثر من ان يكون ابنا، وهو يصارع الروتين ويهاجم العادية والافكار والصيغ المبتذلة بعنف، ويشدد على القيم العلمية الجديدة غير العاطفية التى تبدو عقلانية وتقدمية، وقد قال تورجينيف انه رفض ان يغمس شخصية بازاروف فى الحساء، واراد لهذه الشخصية ان تكون «خشنة غير مصقولة بلا قلب، جافة وفظة وبلا رحمة» يسخر بازاروف من عائلة كيرسانوف فعندما يعزف الاب الكهل لشوبير يقهقه بازاروف بصوت عال ساخر منه ان بازاروف يردد افكار العلم المادى الالمانى: الطبيعة بالنسبة له ليست معبدا بل ورشة عمل وعندما يقع فى حب انا سيرجييفنا تنجذب الاخيرة اليه لكنها تشعر بالرعب معه فى الوقت نفسه ان طاقته الثقافية الفوضوية التى لايعوقها شىء تعنى بالنسبة لها الاختلاط والتشوش وهى تقول فى احدى المرات ان وجودها معه يشبه التأرجح على حافة الهاوية.

ان جمال الرواية وعاطفتها القوية يكمنان فى ان تورجينيف يقترح ويصور لنا التنافر بين روسيا التى تحكمها العائلات، وتواصل الحب والعواطف البنوية واستمرار الطرق الطبيعية القديمة فى فعل الاشياء والقوة العدمية ذات الطبيعة المنتهكة لبازاروف الذى يبدو ان من المستحيل سرد تاريخه، خلافا لاية شخصية اخرى فى الرواية، انه يظهر فى الرواية ويتحدى ثم يموت بصورة مفاجئة مصابا بالعدوى من فلاح مريض كان يعالجه ان ما نتذكره من بازاروف هو القوة المجردة التى لاتفتر لعقله المتسائل الشكاك ذى الطبيعة المتحدية العميقة، ورغم ذلك فان تورجينيف يدعى ان شخصية بازاروف كانت من اكثر شخصياته تلاؤما وانسجاما مع مزاجه الى الدرجة التى كانت فيها تلك الشخصية تربكه وتحيره بقوتها العقلية غير المبالية، كما كانت تحيره ردود فعل قرائه المذهلة والعنيفة.

بعض القراء ظنوا ان شخصية بازاروف كانت هجوما على الشباب، اخرون امتدحوا الشخصية بوصفها بطلا فعليا، فى الوقت الذى ظن البعض ان بازاروف شخصية خطيرة ومهما كانت مشاعرنا تجاه بازاروف كشخص فان «آباء وابناء» لاتستطيع تكييف بازاروف كشخصية فى السرد ففى حين يستطيع اصدقاؤه من عائلة كيرسانوف، وكذلك والداه المثيران للشفقة ان يستمروا فى عيشهم فان عجرفته وتحديه كمثقف يلغيانه من القصة التى لايبدو انه ملائم لها او قابل للترويض داخلها.

هذه وبصورة اكثر وضوحا، هى حال ستيفن ديدالوس الشاب فى رواية جويس الذى تبدو سيرته الاولى بكاملها تأرجحا بين تملق مؤسسات، مثل الكنيسة ومهنة التعليم والقومية الايرلندية، وذاته العنيدة، التى تتطور ببطء، كمثقف شعاره كلمات لوسيفر «لافائدة» ان شيمومي دين يقدم ملاحظة ممتازة عن صورة الفنان فى شبابه «لجويس» وهى انها «الرواية الاولى باللغة الانجليزية التى تستعرض فيها عاطفة التفكير بصورة تامة» [9] فليس ابطال «تشارلز» ديكنز، او «وليام» ثاكيري او «جين» اوستين او «توماس» هاردى وحتى جورج اليوت، رجالا، او نساء فى سن الشباب يتركز اهتمامهم الرئيسى على حياة العقل فى المجتمع فى حين ان «تفكير» ديدالوس الشاب هو صيغة من صيغ اختبار هذا العالم واكتشافه، ان دين محق فى قوله انه قبل ديدالوس كانت الرسالة الثقافية مجرد «تضمينات غريبة نافرة» فى الرواية الانجليزية لكن ولأن ستيفن كان الى حد ما شابا ريفيا ونتاجا لبيئة استعمارية فقد كان عليه ان يطور وعيا ثقافيا مقاوما قبل ان يكون بمقدوره ان يصبح فنانا.

ومع نهاية الرواية فان جويس لن يكون اقل انتقادا للعائلة واعضاء الجمعية الايرلندية Fenians وانصرافا وتحولا عنهم، منه عن اى مشروع ايديولوجى سيعمل فى النهاية على تقليص فرديته وشخصيته غير المستساغة على الاغلب مثله مثل تورجينف فان جويس يرسم بحدة التعارض بين المثقف الشاب وتدفق الحياة البشرية المتصل، ان ما يبدأ بوصفه قصة عادية لرجل شاب يبلغ سن النضج بين افراد عائلته، ويذهب الى المدرسة والجامعة، ينحل الى سلسلة من الملاحظات الموجزة التى يسجلها ستيفن فى دفتر يومياته، ان المثقف لن يدجن ويتكيف مع الروتين الممل، فى اكثر مقاطع الرواية شهرة يعبر ستيفن عما هو فى الواقع عقيدة المثقف وايمانه بالحرية، رغم ان المبالغة الميلودرامية فى اعلان ستيفن تمثل طريقة جويس فى اقتطاع ذلك الجزء الخاص بتباهى الرجل الشاب واحساسه بأهمية ذاته «سأخبركم بما سأفعله وبما لن افعله، سوف لا استمر فى خدمة ما لم اعد أؤمن به سواء كان ذلك الشىء يسمى نفسه بيتى او ارض آبائى او كنيستي: سوف احاول التعبير عن نفسى بصيغة من صيغ الحياة او الفن بالقدر الذى استطيعه من الحرية مستعملا للدفاع عن نفسى ذراعى وحدها - والصمت والمنفى والبراعة والمكر».

وحتى فى «يولسيز» فاننا نرى فى ستيفن أكثر من مجرد رجل شاب عنيد مولع بالمعارضة ان ما هو لافت فى عقيدة «هذا الرجل الشاب» هو تشديده على حرية المثقف وهذه قضية اساسية فى اداء المثقف منذ ان اصبح كونه شخصا سريع الغضب معروفا بكآبته المفرطة شيئا بالكاد يفى بالغرض، ان الغاية من نشاط المثقف هى العمل على تحسين شروط الحرية والمعرفة الانسانيتين، وهذا الامر لايزال صحيحا، كما اعتقد، رغم تكرار الهجوم على «نصوص التحرر والتنوير الرفيعة» كما يدعو الفيلسوف الفرنسى المعاصر «جان فرانسوا ليوتار» مثل هذه الطموحات البطولة المرتبطة بالعصر الحديث السابق والقول بأن هذه الطموحات لم يبق لها اى رصيد فى عصر ما بعد الحداثة.

استنادا الى هذه الرؤية فقد حل محل هذه النصوص الرفيعة المواقف الموضعية والعاب اللغة، ان مثقفي ما بعد الحداثة في هذا الزمن يقدرون الكفاءة لا القيم الكونية الشاملة كالحقيقة أو الحرية ولقد ظننت على الدوام ان ليوتار واتباعه يقرون بعجزهم وكسلهم وربما بلامبالاتهم اكثر من ان يكونوا يقدمون تقييما صحيحا لما بقى للمثقف من عدد واسع من الفرص الحقيقة رغم انف ما بعد الحداثة، فالحكومات لازالت فى الحقيقة تقمع الناس وتضطهدهم بصورة جلية واضحة، وعمليات اجهاض خطيرة للعدالة مازالت تحدث، وتوظيف المثقفين واحتواؤهم من قبل السلطة لايزال قادرا بصورة فاعلة على خفض اصواتهم، كما ان صرف المثقفين عن اداء رسالتهم مازال هو الشىء المسيطر.

فى «التربية العاطفية» يعبر فلوبير عن خيبة امله من المثقفين، ومن ثم فانه يوجه لهم نقدا لايرحم، ان رواية فلوبير، التي تقع احداثها فى باريس خلال اضطرابات الاعوام ١٨٤٨ ـ ١٨٥١ وهى فترة وصفها المؤرخ البريطانى الشهير لويس نامير بثورة المثقفين تقدم بانوراما واسعة للحياة السياسية والبوهيمية لـ «عاصمة القرن التاسع عشر» فى مركز هذه الرواية يقف شابان محليان هما فردريك مورو وتشارلز ديزلوريير اللذان يستغل فلوبير مواهبهما كابنى مدينة رفيعى الثقافة للتعبير عن غضبه من عجزهما عن الحفاظ على مسار ثابت كمثقفين، ان معظم ازدراء فلوبير لهما ناشىء ربما من توقعه المبالغ به لما ينبغى ان يكوناه، والنتيجة هى تمثيل لامع مثير للاعجاب للمثقف الذى يسير على غير هدى، لقد بدأ الرجلان الشابان حياتيهما كشخصين ينطويان على امكانية ان يصبحا باحثين فى القانون وناقدين ومؤرخين وكاتبى مقالة وفيلسوفين ومنظرين فى علم الاجتماع، هدفهما هو تحقيق الرفاه الاجتماعى للناس، وانتهى مورو وقد «تضاءلت.. طموحاته الثقافية.. ومرت السنوات واعتاد هو على كسله الذهبي.. وعطالة قلبه، «اما ديزلوريير فقد اصبح» مديرا من مدراء الاستعمار فى الجزائر وسكرتيرا لاحد الباشوات، ومديرا لاحدى الصحف ووكيلا للاعلانات.. وهو الآن يعمل محاميا لاحدى الشركات الصناعية».

ان اخفاقات عام ١٨٤٨ هى بالنسبة لفلوبير اخفاقات جيله بنبرة نبوية يصور فلوبير مصيري مورو وديزلوريير كنتيجة لافتقادهما الارادة المركزة ونتيجة للضريبة التى يفرضها المجتمع الحديث على ابنائه كذلك، بالارتباك والذهول اللذين يفرضهما بصورة لاتنقطع ودوامات المتعة التى يعد بها، وعلاوة على ذلك كله ما ادى اليه ظهور الصحافة والاعلان والشهرة العاجلة، وعالم من التداول والانتشار الثابت حيث تكون الافكار جميعها قابلة للتسويق وتكون القيم جميعها قابلة للتحويل وتتقلص الوظائف كلها الى مجرد سعى وراء الكسب السهل للمال وتحقيق النجاح السريع والمشاهد الاساسية فى الرواية مبنية من ثم وبصورة رمزية حول سباق الخيول والرقص فى المقاهى وبيوت البغاء والاضطرابات والمواكب والاستعراضات واللقاءات العامة، حيث يحاول مورو بصورة متواصلة تحقيق الحب والاشباع الثقافي، لكنه ينحرف باستمرار عن فعل ذلك.

ان بازاروف وديدالوس ومورو هم نماذج متطرفة بالطبع لكنهم يخدمون الهدف بالفعل، وهو امر تستطيع روايات القرن التاسع عشر البانورامية الواقعية ان تفعله بصورة متفردة، من استعراض للمثقفين وهم فى حالة فعل محاصرين بالكثير من المصاعب والاغراءات حيث يحافظون على ندائهم الداخلي او يخونون هذا النداء لا بوصفه مهمة ثابتة ينبغى تعلمها فى الحال والى الابد من دليل عملي يصف كيفية اداء تلك المهمة بل كتجربة ملموسة تشكل الحياة الحديثة نفسها تهديدا ثابتا لها.

لا يراد من التمثيلات الخاصة بالمثقف، اى ما يقوم به من توضيح قضية او فكرة معينة وتقديمها للمجتمع، تحصين الانا او الاحتفال بمنزلتها الاجتماعية ولايقصد منها بصورة اساسية خدمة اجهزة السلطة البيروقراطية والمستخدمين الكرماء، ان تمثيلات المثقف هى الفعالية نفسها التى تعتمد شكلا من اشكال الوعى ذى طبيعة شكاكة متورطة ملتزمة بصورة لا تفتر بالبحث العقلانى والحكم الاخلاقى، وهذا امر يدون اسم المرء فى السجل وعلى الحد الفاصل ان معرفة كيفية استخدام اللغة بصورة جيدة ومعرفية كيف التدخل باللغة هما مظهران جوهريان من مظاهر الفعل الثقافي.

لكن ما الذى يمثله المثقف فى ايامنا؟ من بين افضل الاجابات التى اعطيت لهذا السؤال واكثرها امانة كما اعتقد ذلك الجواب

الذى يقدمه عالم الاجتماع الامريكى سى رايت ميلز، وهو مثقف مستقل بصورة حادة يمثل رؤية اجتماعية مشبوبة العاطفة وقدرة لافتة على توصيل افكاره بنثر مباشر صريح قادر على فرض نفسه بقوة كتب عام ١٩٤٤ * ان المثقفين المستقلين كانوا يواجهون اما نوعا من الاحساس بالقنوط والعجز بسبب هامشيتهم، او انهم كانوا يختارون الانخراط فى سلك المؤسسات والشركات والحكومات كاعضاء فى مجموعات صغيرة نسبيا *من المنتمين الذين يتخذون قرارات هامة على عاتقهم ودون احساس بالمسؤولية وان يصبح المرء عميلا «مدفوع الاجر» فى صناعة المعلومات ليس حلا كذلك، لان تحقيق التواصل مع الجماهير، مثلما فعل توم بين مع جماهيره، سوف يكون مستحيلا فى هذه الحالة وباختصار فان «وسائل تحقيق التواصل الفعال» التى هى العملة التى يتعامل بها المثقف سوف تتعرض للمصادرة تاركة المفكر المستقل لمهمة وحيدة كبرى وميلز يصوغ هذه المهمة بالكلمات التالية:

ان الفنان والمثقف المستقلين هما من بين الشخصيات القليلة الباقية المزودة بالقدرة على المقاومة والكفاح ضد عملية تنميط الاشياء الحية الاصيلة وموتها بالتالي، يتضمن الادراك الطازج الحي الآن القدرة على كشف القناع عن الاشكال النمطية المقولبة للرؤية والعقل، وتحطيم تلك الاشكال التى تغرقنا بها وسائل الاتصال الحديثة «اى انظمة التمثيل الحديثة» ان هذه العوالم من الفن الجماهيري والتفكير الجماهيري ايضا تكيف بصورة متواصلة لخدمة احتياجات السياسة ولهذا السبب ينبغى ان يتركز التضامن والجهد الثقافيان فى نطاق السياسة فاذا لم يربط المفكر نفسه بقيمة الحقيقة فى الصراع السياسى فلن يستطيع ان يكون بمستوى التجربة الحية بمجملها (١٠)».

ان هذه الفقرة تستحق القراءة واعادة القراءة، وهى محتشدة بالكثير من المعالم والصور والتأكيدات الهادية الكبيرة الاهمية، ان السياسة فى كل مكان، وليس هناك مجال للهروب الى عوالم الفن والفكر الخالصين او، وللسبب نفسه، الى عالم الموضوعية اللامبالية او النظرية المتعالية، ان المثقفين هم ابناء زمانهم تنتظمهم السياسات العامة للتمثيلات التى تتضمنها صناعة المعلومات او الاعلام الجماهيري، وهم قادرون على مقاومة ذلك كله من خلال تفنيدهم للصور والروايات الرسمية وتبريرات السلطة التى يتم توزيعها بصورة متزايدة من خلال وسائل الاعلام الجماهيري - وليس وسائل الاعلام فقط، بل من خلال اتجاهات شاملة للفكر تعمل على الحفاظ على الوضع القائم وتحافظ على وجود الاشياء ضمن منظور للواقع مقبول ومصادق عليه - وذلك بتوفير ما يدعوه ميلز عمليات كشف القناع او توفير نسخ بديلة حيث يحاول المثقفون، ما امكنهم ذلك ان يقولوا الحقيقة.

ليست هذه بالمهمة السهلة: فالمثقف يقف على الدوام بين الاحساس بالعزلة والاصطفاف مع الناس.

فكمْ كان صعبا خلال حرب الخليج الاخيرة ضد العراق تذكير المواطنين ان الولايات المتحدة لم تكن قوة بريئة او غير متهمة « لقد نسى احتلال فيتنام وبنما بسهولة من قبل صانعى القرار» وان احدا غيرها لم يخترها كشرطى للعالم، لكن ذلك كان كما اعتقد مهمة المثقفين فى ذلك الوقت، اى ان يزيلوا التراب عما هو منسى وان يربطوا بين ما ينكر وجود روابط بينه، وان يذكروا بوجود مسارات بديلة للفعل كان يمكن ان تؤدى الى تجنب الحرب وغايتها الملازمة لها من تدمير للانسان.

ان النقطة الرئيسية فى نص سى رايت ميلز هى التعارض بين الجماهيري والفردى هناك تناقض متأصل بين سلطات المنظمات الضخمة، من الحكومات الى الشركات والضعف النسبى الذى لايتوافر عليه الافراد فقط بل البشر الذين يحتلون منزلة ثانوية تابعة، والاقليات والبشر الصغار والدول الصغيرة، والثقافات والاعراق الخاضعة والاوطأ منزلة، وليس هناك اى شك من جانبى فى ان المثقف ينتسب الى الصف نفسه الذى ينتسب اليه الضعفاء وغير الممثلين.

ان «المثقف» هو شخص يشبه روبين هود كما يمكن للبعض ان يقول، ومع ذلك فان ذلك الدور ليس بالسهل، ومن ثم فليس من السهل نبذه والانصراف عنه بوصفه نوعا من العقيدة المثالية الرومانسية، وفى الواقع ليس المثقف حسب فهمى للكلمة شخصا ينزع الى تهدئة الاوضاع وهو ليس معززا للاجماع، بل هو شخص يرهن وجوده كله للاحساس النقدى، وهو احساس يشى بعدم تقبل الصيغ السهلة او الافكار الجاهزة او البراهين الناعمة الملائمة تماما لما تقوله الجهات القوية او التقليدية، وما تفعله ولا اقصد هنا عدم الرضا السلبى بل الاستعداد الفعال لقول ذلك على الملأ.

لايتعلق الامر على الدوام بنقد سياسات الحكومة بل بالتفكير برسالة المثقف بوصفها تتمثل فى الحفاظ على حالة من التنبه الدائم، من الاستعداد الثابت لعدم ترك انصاف الحقائق او الافكار المعترف بصحتها توجه المرء «فى حياته».

وما تتضمنه هذه الرسالة من واقعية راسخة، وطاقة عقلانية شبه رياضية، وصراع معقد لخلق توازن بين مشكلات المرء التى تتمثل فى حاجات النشر والحديث عن ذلك فى المجال الاجتماعى، هو ما يجعلها جهدا ابديا لاينقطع، جهدا لايكتمل

ولا يبلغ درجــة الكمال بــالضرورة، ومــع ذلك فــان النشـــاط والتعقيدات المتضمنــة فيها تبـدو لى علي الاقل اغنى مــا فى هذه الرسالة رغم انه لاتجعل المرء مشهورا بصورة خاصة.

اشارة:

هــذه هى المحــاضرة الاولى من سلسلــة محاضرات ست القــاهــا ادوارد سعيد فى هيئة الاذاعة البريطــانية عام ١٩٣٣ فيما يسمى «محاضرات ريث» وهى محاضرات يدعى اليه كل عام احد اعــلام الفكر والثقافة فى العالم، وقد نشر سعيد محاضراته تلك فى كتاب بعنوان «تمثيلات المثقف»

F,dward Said, Representations of the Intellectual (London - Vintage 1994).

الهوامش

١ ـ انطونيو غرامشى، دفاتر السجن: مختارات

Antonio Gramsci the prison notebooks selections, trans. Quintin Ilioarc and gcoffrey nowell - smith (lod-on lawrence and wishart, 1973)

٢ ـ وليان بندا، خيانة المثقفين.

Julicn benda the Itreason of intcllcctuals, trans richard aldington (london nortin 1980), P. 43

* البلاتينايات: مقاطعتان المانيتان كان يحكم كلا منهما فى عهد الامبراطورية المقدسة امير بلاطينى المترجم.

* Newspeak نمط من انماط اللغة الانجليزية وصفه جورج اورويل فى كتابه ١٩٨٤ وقد طور اورويل هــذا النمط من اللغة باختزال المفردات إلى ادنى حــد ممكن وتشكيل كلمات بشعــة للغايــة خــالية مــن العاطفــة بحيث يصبح معهــا الادب والفكــر مستحيلي الــوجـود، ويطلق هــذا التعبير على اى اسلوب مشابه بالمعنى القدحى للكلمة المترجم.

٣ ـ المصدر السابق، ص: ٥٢

٤ ـ عام ١٧٦٢ حكم على تاجر بروتستانتى هوجان كالاتس من تولوز ثم نفذ فيه حكم الاعــدام بتهمة قتل ابنه لانه اراد ان يتحول الى الكــاثوليكية كان الــدليل ضده واهيا لكن مــا عجل فى صدور الحكم هو الاعتقــاد الشائع بأن البروتستانت اشخاص متعصبون سرعان ما يتخلصون ببساطة من اى بروتستانتى يرغب فى التحول عن دينه وقــد قاد فولتير حملة شعبية ناجحة لتحسين سمعــة عــائلــة كالاس (رغم اننــا نعلم الآن ان فــولتير نفســه قــام بابتداع الدليل الذى استخدمه لتبرئة جان كالاس).

اما موريس بــاريه فهو مناهض بــارز لالفريد درايفوس، وكــان «باريه روائيا فرنسيا من اوائل الداعين الى الافكــار الفاشية ومعاديا للمثقفين عاش فى نهايــة القــرن التاسع عشر واوائل القــرن العشرين، وقــد دافع عن فكــرة اللاوعى السيــاسى بمعنى ان اعراقــا وشعوبا بكــاملها تحمل افكــارا وميولا بصورة جماعية.

٥ ـ اعاد برنارد غراسيه نشر كتاب «خيانة المثقفين» عام ١٩٤٦.

٦ ـ الفين غولدنر، مستقبل المثقفين وصعود طبقة جديدة Alvin W. Gouldner. The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class (New York Scabury Press, 1979), PP. 28 - 43.

٧ ـ ميشيل فــوكو، القــوة/ المعرفــة: حوارات مختــارة وكتابــات اخرى ١٩٧٢ ـ ١٩٧٧ تحرير كولين غوردون

Michel Foucault Power / Knowledge Sclccted In-tervicws and Other Writings 1972 - 1977. ed. Colivn Gorodon (Hemel Hempstead Liavcster Press, 1981).

٨ ـــ أشعيــا بيرلين، مفكــرون روس Isaiah Berlin Russian Thinkcrs, ed ILicnry Liardy and Ailleen Kell (London Penguin 1980).

٩ ـــ شيمـــوس دين، انبعــاث السلتيين: مقــالات فى الادب الايــرلنـدى الحديث:

Seamus Dwane Celtic Revivals Lssays in Modern Lrish Literature 1880 (London Faber 1985) PP 75 - 76 .

في ترجمة الاستعارة العربية

عبدالله الحراصي

تعتبر الاستعارة من اهم المشاكل فى عالم الترجمة النظري والعملي ، فالكثير من الاستعارات تبقى خارج نطاق قدرة المترجم على ترجمتها من لغتها الاصلية الى لغة اخرى والاسباب الرئيسية وراء ذلك هى العوامل اللغوية والثقافية التى تشكل الاستعارة وتجعلها مرتبطة باللغة الاصلية وقرائها ارتباطا وثيقا مما قد يجعل امر ترجمتها الى اى لغة اخرى مستحيلا او صعبا على اقل تقدير، ويهدف هذا المقال الى تبيان العوامل التى تحكم آلية ترجمة الاستعارة عموما وترجمة الاستعارة العربية الى اللغة الانجليزية على وجه التحديد.

اولا مواضيع فى نظرية الترجمة

لايمكننا التعرض بالتحليل المنهجى لمشكلة ترجمة الاستعارة دون ان نتعرض ولو على نحو موجز لبعض المواضيع التى شغلت منظري الترجمة والتى تشكل اساسا لجانب الترجمة فى هذا المقال، وهذه المواضيع هى دور الترجمة الثقافي والترجمة المعنوية والترجمة التواصلية ومفهوم التقابل الديناميكى.

١ ـ دور الترجمة الثقافي:

من الامور البارزة فى ادبيات الترجمة هو الاختلاف الجلي بين الباحثين فيما يتعلق بدور الترجمة خصوصيا ترجمة الاعمال الادبية، ذلك ان بعض الباحثين يرون ان الترجمة عملية تتم بين لغات وثقافات متعددة ومختلفة وانها لذلك تهدف الى تحفيز وتشجيع التفاهم بين هذه الثقافات، وتوضح «كرستين ميسون» فى احد بحوثها هذه الرؤية بقولها «قد يكون النص مهما بسبل شتى ولاسباب شتى، ولكن ـ فى رأيي ـ احد هذه الاسباب هو ان النص يبرز لنا شيئا عن — اى يعطى القارىء معلومات مهمة حول — شخصياته والاوضاع التى يجدون انفسهم فيها، ويتوجب النظر الى هذه الاوضاع من خلال السياق الثقافي الاوسع للنص، ولهذا فإننى اشعر انه حينما يواجه المترجم النص للمرة الاولى بهدف ترجمته فإن عليه اولا ان يحدد وحدات الترجمة التى هى ليست النص كوحدة كاملة... وانما النص كجزء من الثقافة التى ينتمى اليها».

وعليه فإن دور الترجمة، حسب هذه الرؤية هو تعريف قارىء لغة الهدف اى اللغة المترجم اليها النص بثقافة متحدثى لغة النص الاصلية، حيث ان حفظ المكونات الثقافية للغة الاصلية يعطى قارىء الترجمة القدرة على فهم بيئة النص وسياقه الثقافي ، وتفضل ميسون الترجمة المليوءة بالحواشي الكثيرة القادرة على المحافظة على المظاهر الثقافية فى النص الاصلى ذلك ان الترجمة التى تبرز «النص كجزء من الثقافة التى ينتمى اليها» تتميز بثلاثة مظاهر من الاهمية:

أ ـ الاحتفاظ بأصالة النص ونكهته الثقافية.

ب ـ اثراء اللغة المترجم اليها.

ج ـ اثراء معرفة قارىء النص المترجم بلغة النص الاصلية وثقافتها.

اما الرؤية المغايرة فتعتبر ان على الترجمة ان تركز على الاحتفاظ بالمكونات الادبية ذات الطابع الانسانى الشامل بدلا من اهتمامها بالابقاء على مظاهر اللغة الاصلية الثقافية ويوضح «مناحيم داجوت» هذه الرؤية بقوله ان تبنى الترجمة لهدف

---

* عبدالله الحراصي : باحث ومترجم عُماني، وهذه المادة جزء من أطروحة ترجمها المؤلف نفسه من الانجليزية.

نشر التفاهم العابر للثقافات يجب ان يظل فى منزله ثانوية من «الهدف الاساسى وهو جعل نص مهم فى اللغة الاصلية سهل المنال من لدن قارىء النص المترجم، وان اهمية النص الاصلي يجب ان تقاس اولا وقبل كل شىء بمحتواه الانسانى وانجازه الادبي اى بمميزاته الانسانية الشاملة بدلا من خصوصياته الثقافية».

وهكذا يتهم داجوت الرؤية الاولى بالحط من شأن انجاز النص الادبي وبتحويله الى مصدر من مصادر علم الاعراق، ويفسر داجوت وجود الميزات الثقافية فى النص الاصلي بأنها غير متعمدة او مقصودة فى ذاتها من قبل كاتبه، اضف الى ذلك ان ترجمة هذه المظاهر الثقافية يؤدى الى معضلتين، اولاهما ان ذلك سيؤدى حتما الى الانتقاص من قابلية النص للقراءة وهذا ما يشكل ظلما وتعديا على كاتب النص الأصلى، والمعضلة الثانية هى ان ذلك سيقلل من عدد قراء الترجمة الذين لايمكنهم التعرف على البعد الثقافي الكامل والخصوصيات الثقافية فى النص الاصلي.

٢ ـ الترجمة المعنوية والترجمة التواصلية:

تنقسم الترجمة عادة الى نوعين: معنوية وتواصلية وعموما فإن الترجمة المعنوية هى اكثر تعقيدا وارباكا حيث تحتوى على ادق التفاصيل وتركز اهتمامها على النص الاصلي بدلا من النص المترجم فى حين ان الترجمة التواصلية ابسط واسهل واكثر مباشرة لتركيزها على النص المترجم، ويختلف نوعا الترجمة من حيث مدى قابليتهما للترجمة، فالترجمة المعنوية تتميز بأسلوبها الموضوعى لقربها من اللغة الاصلية فيما يكون اسلوب الترجمة التواصلية اسلوبا ذاتيا لاحتوائها على بعض التخمينات من قبل المترجم فيما يتعلق بتقبل قراء الترجمة للنص المترجم.

وقد تسبب الاختلاف فى طبيعة كل من هاتين الطريقتين فى وجود اختلاف فى انواع النصوص التى تكون منسجمة مع كل منهما فتترجم النصوص الفلسفية والدينية والسياسية والعلمية والتقنية والادبية ترجمة معنوية ،حيث ان هذه النصوص تتطلب اقترابا من النص الاصلي بحيث لاتؤثر الترجمة فى «معلوماتية» النصوص العلمية او فى الرسالة الدينية فى النصوص المقدسة ولا فى اسلوب الكاتب او استراتيجيات الخطاب الادبي فى النصوص الادبية، وفى الجانب الآخر يفضل ان تترجم بعض انواع النصوص تواصليا كالنصوص غير الادبية والنصوص الصحفية، والكتب التعليمية والتقارير والاعلانات، فأنواع النصوص هذه لاتتطلب من المترجم التقارب مع النص الاصلي حيث ان بؤرة تركيز المترجم تصبح النص المترجم وليس النص الاصلي فتتطلب ترجمة النصوص الصحفية ترجمة تواصلية مثلا لان هدف مثل هذه الترجمة ليس هو ترجمة النص الاصلي ذاته، بل ترجمته على نحو يجعله ناجحا فى التواصل مع اكبر عدد من القراء.

ويلخص بيتر نيومارك ـ رائد تقسيم الترجمة الى معنوية وتواصلية ـ الفروق بين اسلوب الترجمة بقوله ان «الترجمة التواصلية تحاول خلق تأثير فى قراء الترجمة قريب من التأثير الذى يشعر به قراء النص الاصلي، اما الترجمة المعنوية فتحاول ـ بقدر ما تسمح به التراكيب الدلالية والنحوية فى اللغة المترجم اليها ـ ان تنقل المعنى السياقى الدقيق للنص الاصلي».

٣ ـ مفهوم التقابل الديناميكي:

يعتبر مفهوم التقابل الديناميكى من اهم المفاهيم المثيرة للجدل فى نظرية الترجمة، واول من قال بهذا المفهوم هو يوجين نايدا الذى يميز بين نوعين من المقابلات الترجمية، المقابل الشكلي والمقابل الديناميكى، فالمقابل الشكلي يرمى الى ترجمة شكل ومعنى النص الاصلي، بينما يقوم المقابل الديناميكى على مبدأ التأثير المقابل الذى يفترض ان هدف الترجمة هو خلق اثر او رد فعل من قبل جمهور الترجمة، مشابه للاثر الذى خلقه النص الاصلي فى قارئه بلغته الاصلية، ويعتبر نايدا الاثر المقابل افضل معيار للحكم على نوعية الترجمة ويعتبره ايضا اقرب مقابل طبيعى لرسالة اللغة الاصلية.

وبعد «نايدا» لقى مفهوم التقابل الديناميكى دعما وتأييدا غير محدودين من قبل الكثير من باحثى الترجمة الذين اعتمدوا على ترجمة النصوص الادبية حيث يجب الاحتفاظ بما يسمى بالأثر الادبي باعتباره الجزء الاساسى فى اى عمل ادبي فمثلا يفضل كل من داجوت ولطفى بورسعيدى التقابل الديناميكى حينما يتعلق الامر بترجمة النصوص الادبية، فبينما تهدف النصوص المعلوماتية الى اثراء معرفة القراء، تسعى الاعمال الادبية الى انجاز اثر ادبي او رد فعل من قبل القراء، وهذا الفرق الرئيسى بين نوعي النصوص يحدد اسلوب الترجمة المتبع، فترجمة النصوص الحقائقية كالنصوص العلمية تسعى الى حفظ الرسالة التى يحملها النص بحيث يتم استيعابها من قبل قارىء النص المترجم على نحو يشابه استيعابها من قبل قارىء النص الاصلى، فيما تحاول الترجمة الادبية لخلق تأثير جمالي يشعر به قارىء الترجمة بحيث يكون هذا التأثير مشابها لذلك الذى شعر به قارىء النص الادبي فى لغته الاصلية.

ويعتبر «داجوت» اسلوب المقابل الديناميكى الاسلوب الصحيح والامثل فى ترجمة الاستعارة من لغة النص الاصلي الى اللغة المترجم اليها، ذلك انه يعتبر الاستعارة اداة يستثمرها الاديب لخلق تأثير جمالي لدى المتلقى ولهذا يفرق «داجوت» بين

الاستعارة والمشتقات الاستعارية كالعبارات الاصطلاحية فالاخيرة كانت استعارة فى الاصل لكنها وبحكم الاستخدام المتكرر فقدت قيمتها الجمالية وقدرتها على خلق اثر جمالي لدى المتلقى، وهكذا تعامل الترجمة المشتقات الاستعارية وكأنها كلمات عادية، أما ترجمة الاستعارة فتهدف الى المحافظة على قدرة الاستعارة على خلق الاثر الجمالي.

اما «لطفى بورسعيدى» فيفرق بين الادب وغير الادب او اللاادب: Non - literature من حيث الاثر الخاص للنصوص الادبية اى ان الاثر الجمالي هو ما يميز النص الادبي عن غيره من النصوص، ويتم خلق هذا الاثر الجمالي عبر تركيب استراتيجيات نصانية وخطابية فى النص الادبي وهذا يعنى ان النص غير الادبي يستثمر استراتيجيات نصانية وخطابية عادية ليتواصل مع القارىء، فيما يستخدم الاديب استراتيجيات نصانية وخطابية خاصة فى العمل الادبي،اضافة الى الاستراتيجيات العادية، وهذه الاستراتيجيات الخاصة التى تميز النص الادبي هى التى تنتج التأثير الجمالي الذى يعده «سعيدى» السمة الرئيسية فى النص الادبي.

ويرى لطفى بورسعيدى ان هناك اربع سبل يتم عبرها خلق التأثير الجمالي لدى القارىء عبر استثمار الاستراتيجيات النصانية والخطابية الخاصة وهى:

١ ـ فرادة واصالة الاستراتيجيات المستخدمة.

٢ ـ الطبيعة غير المحددة لهذه الاستراتيجيات.

٣ ـ صيغة التواصل غير المباشرة.

٤ ـ استخدام استراتيجيات سيمانطيقية كالرمز والاستعارة.

والمحصلة النهائية لهذه السبل هى التأثير الادبي او الجمالي فى النص الادبي، ويتوجب على المترجم الاحتفاظ بهذا الاثر لانه جزء من «كيفية القول» اى شكل النص الذى يماثل فى اهميته المضمون، وكما يقول سعيدى فإن مهمة المترجم لاتتمثل فقط فى تحويل رسالة المؤلف الاصلية الى اللغة المترجم اليها، ولكن ايضا الاحتفاظ بكيفية القول اى الاستراتيجيات النصانية ومحاولة تكرارها ما امكن فى اللغة المترجم اليها النص.

ورغم ما ناله مفهوم التقابل الديناميكى من مديح واطراء فإن كثيرا من الدارسين قد تقصوا بعض عيوبه، فرغم ان «باسل حاتم» و«ايان ميسون» مثلا لايرفضان مصطلح المقابل الديناميكى والاثر المقابل فإنهما يريان ان مصطلح «المقابل» نفسه مصطلح مشوب بالغموض والنسبية، ولذا فإنهما يقترحان دراسة الموضوع من خلال مفهوم جديد وهو «التقابل فى التأثير المستهدف» كذلك فقد تعرض المقابل الديناميكى لكثير من النقد الذى تركز على طبيعته التخمينية غير المؤكدة فـ«باسنيت ماجواير» تلخص نقدها بقولها ان التأثير المقابل يشركنا فى تخمينات وقد يقودنا ايضا الى استنتاجات مشكوك فيها احيانا، وكمثال على ذلك فإنها تتعرض لترجمة «ج ب فيليب» لجملة من العهد الجديد تقول «**سلموا بعضكم على بعض بقبلة مقدسة**» التي ترجمها إلى الانجليزية Give one ther a hearty handshake all ariund وهى ترجمة تصفها ماجواير بأنها «غير مناسبة ومبتذلة» وتنتقد ماجواير ايضا ترجمة اى ف «ريو» لملاحم هوميروس الى اللغة الانجليزية فعلى اساس التقابل الديناميكى ترجم «ريو» ملاحم هوميروس الشعرية الى نثر انجليزي، حيث اعتقد ان التأثير الذى تنتجه الملحمة فى القارىء الاغريقى القديم يمكن الاحساس به عند القارىء الاوروبي المعاصر فقط عن طريق ترجمتها الى نثر على اساس ان تأثير الشعر الملحمى عند قدماء الاغريق يماثل اثر النثر عند القارىء المعاصر فى اوروبا، وسلبيات هذا فى رأيها ان مثل هذه الترجمة تضحي بشكل الملحمة الشعري بتحويله الى نثر، بالاضافة الى انها تدخل المترجم فى تخمينات فيما يتعلق بخلق اثر مماثل حيث يمضى المترجم وراء ما يعتقد انه اثر جمالي دون اعتبار ان التأثير الاصلي ذاته مفهوم افتراضى لايمكن قياسه بالطرق التجريبية.

اما «كرستين ميسون» فلا تعتقد انه يمكن الوثوق بمفهوم التقابل الديناميكى وتعتبر الترجمة الحرفية هدفا على كل مترجم ان يسعى اليه، فهى تفترض ان لدى كل قارىء من قراء النص قراءته الخاصة وتفسيره الخاص للنص اى ان التأثير الذى قد ينتجه النص فى قارىء ما يختلف عن مثيله عند قارىء آخر قرأ نفس النص، لذا فإن الترجمة الحرفية كفيلة بحفظ قابلية النص الاصلي لتلقى قراءات مختلفة وهو ما يجب المحافظة عليه فى عملية الترجمة، واضافة الى هذا فإن ميسون تعتقد انه لايمكن الحصول على تأثير مماثل عند ترجمة التعابير الثقافية فالايحاءات الثقافية فى بعض التعابير هى سمة مميزة للغة الاصلية ولايمكن الاحتفاظ بها من خلال عملية الترجمة ولذا فلا جدوى من السعى الى انتاج «تأثير مماثل» من قراء الترجمة لان هذا التأثير ببساطة غير موجود من الاصل.

اما بيتر نيومارك فيهاجم هذا المفهوم مركزا على بعض الحالات التى لايمكن فيها خلق اى نوع من التأثير عند قراء الترجمة ومن هذه الحالات ترجمة النصوص غير الادبية التى ترتبط ثقافيا باللغة الاصلية حيث يوجه النص ذاته الى قراء لغة الاصل لا غيرهم مثل النصوص القانونية التى لايمكن ان تثير اى شعور لدى قارىء الترجمة لانها موجهة اصلا الى قرائها فى لغتها الاصلية، ومن هذه الحالات ايضا حينما تكون اهمية الثقافة مماثلة لاهمية الرسالة ذاتها فى العمل الادبي حيث

يتوجب على المترجم ان يترجم النص الاصلي حرفيا ما امكنه ذلك متجاهلا اى محاولة لايجاد اى اثر جمالي ويستدل «نيومارك» على ذلك بترجمة استعارة هوميروس - The wire dark sea اى (**البحر النبيذى الظلمة**) فلو كانت الترجمة تسعى الى خلق تأثير مماثل مثلما هو الحال فى The sky blue sea اى «البحر السماوى الزرقة» فإن الكثير الكثير من اهمية ثقافة اللغة الاصلية سيختفى فى الترجمة.

ثانيا: مدخل الى الاستعارة:

رغم الاختلافات فى تعريف الاستعارة فإن معظم التعريفات ان لم تكن كلها تجمع على سمتين اساسيتين تميزان الاستعارة هما النقل والتشبيه، فكل استعارة تحتوى على نقل كلمة او تعبير من المدلول الذى تدل عليه فى العادة الى مدلول آخر يشابه المدلول الاصلي فى سمة من سماته، فكلمة «ليل» فى «**الشيخوخة ليل الحياة**» منقولة من مدلولها الاصلي الذى هو جزء من اليوم الى مدلول جديد عليها وهو «كبر السن» اما فيما يتعلق بالتشبيه فإن كل استعارة تحتوى على تشبيه المستعار بالمستعار له او كما يقول «ليتش» لايمكن ان يوجد نقل استعاري دون وجود تشابه بين المستعار والمستعار له.

وهناك تصنيفات عدة لمكونات الاستعارة، ورغم اختلاف هذه التصنيفات فى المصطلحات الدالة على المكونات وفى عددها فإنها تتفق فى حقيقة مفادها ان كل استعارة تحتوى على استخدام كلمة بدلا من اخرى على سبيل التشبيه وسنستعرض هنا ثلاثة من هذه التصنيفات وهى تصنيف ريتشاردز وتصنيف «نيومارك» وتصنيف «كروفتس».

ينتقد ريتشاردز فى كتابه الذائع الصيت «فلسفة البلاغة» ما يسميه بالعبارات الوصفية الخرقاء التى استخدمت فى زمنة لتحليل الاستعارة مثل «الفكرة الاصلية والفكرة المستعارة، ما يقال او يفكر فيه فى الحقيقة والمشبه به، والفكرة الضمنية والطبيعة المتخيلة، والفاعل الرئيسى وما يشبهه، وعلى مستوى اكثر اضطرابا وتشويشا «المعنى» و«الاستعارة» او الفكرة والصورة».

وبسبب طول بعض هذه العبارات أو المصطلحات وتشويشها فإن ريتشاردز يرى ان علينا ان ننظر الى الاستعارة كوحدة يمكن تقسيمها الى مصطلحين واضحين هما: Vehicle وTenor او كما عربهما البعض «بالمحمول» و«الحامل» فالمحمول فى المثال السابق هو مفهوم النهاية المشترك بين آخر مراحل الحياة والليل بالنسبة لليوم اما الحامل فهو كلمة «ليل».

اما نيومارك فيستخدم ذات كلمة ريتشاردز «خرقاء» لوصف مصطلحى «ريتشاردز» نفسيهما هذه المرة، ويرى ان مكونات الاستعارة يمكن وصفها على النحو التالي:

١ ـ الصورة: nrine وهى الرسم الذى تستحضره الاستعارة والذى قد يكون عالميا مثل نظرة «زجاجية» حادة Glassy stare او ثقافيا مثل وجه جعوي Abeery face او شخصيا مثل خد ورقى ومثل صورة الليل فى المثال السابق «الشيخوخة ليل الحياة».

٢ ـ الشيء: Object وهو ما تصفه الاستعارة او تحدده كالشيخوخة التى تصفها بأنها «ليل الحياة».

٣ ـ المعنى: Sense وهى السمات او المظاهر التى يتشابه فيها الشيء والصورة، اى المعنى الحرفي للاستعارة او «المنطقة المعنوية المشتركة بين الشيء و«الصورة»، وحسبما يرى «نيومارك» فكلما كانت الاستعارة اكثر اصالة وابداعا كانت اغنى فى مكونات المعنى، وفى المثال السابق يصبح المعنى هو فكرة او مفهوم النهاية الذى يصيب كلا من اليوم والعمر.

٤ ـ الاستعارة Metaphor وهى الكلمة المأخوذة من الصورة او الكلمة المجازية المستخدمة مثل كلمة «ليل» فى المثال السابق.

وثالث التصنيفات هو تصنيف «كروفتس» الواسع الاستخدام عند باحثى الاستعارة حيث تنقسم الاستعارة الى ثلاثة مكونات هى:

١ ـ الموضوع: الشيء الذى توضحه الاستعارة.

٢ ـ الصورة: الجزء الاستعاري.

٣ ـ وجه الشبه: وهى ارضية التشابه والتى توضح الوجوه المحددة التى تتشابه فيها الصورة والموضوع.

ففى المثال «**الشيخوخة ليل الحياة**» فإن الموضوع هو كبر السن او الشيخوخة بينما الصورة هى «الليل» ووجه الشبه هو ان كلا من الليل والشيخوخة يرمزان الى النهاية المحتومة.

ولكن كيف يمكننا تحليل استعارة معينة وردها الى مكوناتها؟ يقترح «جفري ليتش» اسلوبا مبسطا يمكن بواسطته تحليل استعارة معينة، وسنحاول هنا تحليل «الشيخوخة ليل الحياة» عبر هذا الاسلوب الذى يتكون من ثلاث مراحل هى:

١ ـ المرحلة الاولى: يفصل فى هذه المرحلة الاستخدام الحرفى من الاستخدام المجازى، وتحدد اجزاء الاستعارة التى يمكن فهمها مجازيا ثم فصلها عن طريق كتابتها فى سطر منفصل.

الاستخدام الحرفي: الشيخوخة ــــ الحياة.

الاستخدام المجازي: ليل ــــــــــ

٢ ـ المرحلة الثانية: فى هذه المرحلة يتم تشكيل المستعار له

والمستعار عن طريق افتراض اجزاء معنوية وملء الفراغات السابقة، وهنا يتم استبدال الفراغات بدليل على الاجزاء المعنوية التى قد تملأ الفراغات بشكل معقول بحيث يمكن قبول السطرين عبر قراءة حرفية.

المستعار له: الشيخوخة (نهاية) الحياة

المستعار: ليل (اليوم).

٣ ـ المرحلة الثالثة: ويتم فيها تحديد وجه الشبه بين المستعار له والمستعار المفصولين فى المرحلة السابقة، ووجه الشبه فى مثالنا هو ان الحياة تنقسم الى مراحل عدة آخرها ما يشكل نهاية الحياة فهو فى ذلك شبيه بالليل بالنسبة لليوم.

واجمالا فإن اسلوب ليتش البسيط فى تحليل الاستعارة يقدم العون فى التفريق بين المعنى الحرفي والمجازى والتفريق بين المستعار له والمستعار فى استعارة معينة.

** استعراض لما كتب فى الاستعارة:
النقاد العرب والاستعارة **

تأثرت معالجة الدارسين العرب للاستعارة الى حد كبير بالمعنى اللغوى الاصلي للفعل «استعار» وهو طلب او السعى الى العارية «الشيء المستعار» وهكذا تصبح الاستعارة نوعا من «السلفة» او «القرض» ويوضح ضياء الدين بن الاثير فى كتابه المثل السائر» هذا بقوله:

«انما سمى هذا القسم من الكلام استعارة لان الاصل فى الاستعارة أنها مأخوذة من العارية الحقيقية وهى أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الاشياء، ولايقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضى استعارة احدهما من الآخر شيئا، واذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير احدهما من الآخر، وهذا الحكم جار فى استعارة الالفاظ بعضها من بعض فالمشاركة بين اللفظين فى نقل المعنى من احدهما للآخر كالمعرفة بين الشخصين فى نقل الشيء المستعار من احدهما للآخر.

وكلام ابن الاثير يعنى اعتبار العملية الاستعارية نوعا من الاقتراض بين الكلمات او لنقل تعير كلمة معينة معناها لكلمة اخرى بسبب وجود علاقة او قرابة معنوية حيث «معرفة دلالية» بين الكلمتين.

وقد فسر النقاد العرب طبيعة الاستعارة عبر نظريتين هما نظرية النقل ونظرية الادعاء، فنظرية النقل التى قال بها البعض مثل ابو حسن القاضي والحاتمى وغيرهما ترى ان الاستعارة ليست سوى كلمة نقلت من سياقها الاصلي الى سياق آخر، فلو قلنا «عمرو اسد» فإن كلمة اسد الاستعارية تكون قد نقلت من سياقها الاصلي ولنقل سياق الحيوان الى سياق جديد هو سياق الحرب بمعنى جديد وهو «شجاع».

اما النظرية ـ او لنقل الرؤية ـ الاخرى فتقوم على مفهوم الادعاء عند عبد القاهر الجرجانى ونرى انه حينما يقرأ القارىء او يسمع السامع استعارة معينة فإنه يدعى عدم وجود اى مجاز فيها وان ما يقرأه يحمل معنى حرفيا او حقيقيا، فيصبح عمرو اسدا حقيقيا وليس انسانا، وهذا يعنى ان نظرية النقل تركز على العملية اللغوية فى الاستعارة اما نظرية الادعاء فتتمحور على ما يسمى فى النقد المعاصر بالاستقبال اى بكيفية استقبال الاستعارة والتعامل الدلالي معها من قبل القارىء ورغم هذا الاختلاف، إلا ان كلتيهما يفترضان وجود استخدام اصلى للغة او ما يمكن ان يدعى بالمعيار اللغوى والذى لايجب على اى استعارة كسره او تخطيه، كذلك فإن كلتا النظريتين يفترضان ان الاستعارة لايجب ان تتخطى او تكسر الانماط العقلية والمعنوية والتى هى مظاهر هذا المعيار ولتوضيح هذا فسنعرض هنا لثلاث زوايا عالج النقاد العرب الاستعارة عبرها وهى: الزاوية التفتيتية والزاوية الارجاعية والزاوية المنطقية.

تتبدى تفتيتية نظرة الباحثين العرب للاستعارة فى وجهين اولهما هو تقسيم الاستعارة الى اجزاء والثانى هو تحديد اوجه الشبه والفرق بين عالم الاستعارة وعالم الواقع، حيث يقسم النقاد العرب الاستعارة الى مكونات فى سبيل فهمها فعوضا عن تقبل الاستعارة كوحدة وتذوق سماتها الجمالية فقد قسموها الى اجزاء محددين المعنى المجازى والمعنى اللغوى، وتبدو هذه التفتيتية ايضا فى تحديد المستعار ومقارنته بحقائق الواقع الحياتى المعاش او كما يقول ابو هلال العسكري «لابد لكل استعارة ومجاز من حقيقة وهى اصل الدلالة على المعنى فى اللغة» اى ان الواقع او ما يدعوه «الحقيقة» هو الوسيلة الرئيسية التى يرى الباحثون العرب عبرها العالم المجازى فى الاستعارة.

اما الزاوية الارجاعية فهى تتشابه مع التفتيتية، ذلك انها ترفض الاستعارة كاستعارة، بل ترجعها الى حقيقة مقابلة لها، وهذا الارجاع هو ما يحدد معنى الاستعارة اى ان فهم وتذوق استعارة ما لايحدث دون معرفة الحقيقة التى تقابل الاستعارة، ولتوضيح هذا سنتعرض للاستعارة التالية للامام علي بن ابي طالب كرم الله وجهه: «ايها الناس شقوا امواج الفتنة بسفن النجاة» فحسب الرؤية الارجاعية لانستطيع ملامسة جماليات الاستعارة إلا اذا اعتقدنا بادىء ذى بدء انه ليست للفتنة امواج ولا للنجاة سفن، فبمقابل امواج وسفن توجد كلمات مقابلة فى الحقيقة مثل صعوبات او انواع الفتنة وطرق واساليب النجاة،

اى اننا نقيس المتخيل والمجازى بالواقعى والحقيقى.

والزاوية الثالثة وهى الزاوية المنطقية من اهم الزوايا التى يمكن عبرها استعراض معالجة النقاد والباحثين العرب للاستعارة وهى تفترض اننا يجب ان ننظر الى الاستعارة عبر العقل والمنطق بدلا من الخيال وهذا ما انتج نوعا من الرقابة العقلية المنطقية على المظهر الخيالي فى الاستعارة ويوضح ذلك قول الامدى ان الاستعارة محدودة بحدود وانها اذا تجاوزت هذه الحدود «فسدت وقبحت» وهذا يفترض مسبقا ان الصورة فى الاستعارة يجب ان تكون عادية ومألوفة جدا بحيث يمكن ان يتقبلها عقل القارىء العادى ولو تجاوزت الاستعارة المألوف لاصبحت فاسدة وقبيحة، وتتبدى منطقية النظرة الى الاستعارة فى مفهوم «التناسب العقلي» بين المستعار له والمستعار، حيث لم يقبل النقاد العرب إلا الاستعارات التى تحتوى على اوجه شبه واضحة بين المستعار له والمستعار، ورفضوا فى الوقت ذاته اى استعارة تعبر عن رؤية شخصية لتشابه يراه الكاتب ان لم يقبل العقل والمنطق هذا التشابه.

وهجوم النقاد على ابى تمام هو دليل جلي على هذا المعتقد فمن المعروف ان ابى تمام قد ابدع العديد من الاستعارات الاصيلة مما جعله عرضة لهجوم عنيف من قبل نقاد من امثال الامدى الذى وصفه بأنه «يريد ان يبتدع فيقع فى الخطأ» وكلمة «الخطأ» هى مؤشر ليس بحاجة الى مزيد توضيح على ان الشاعر قد انتهك حرمة «التناسب المنطقى» اى الصور واوجه الشبه المألوفة.

واجمالا لم تحظ الاستعارة بكثير من التقدير من قبل النقاد والباحثين العرب القدماء وذلك لانهم لم يتعرضوا إلا عرضا لجماليات الاستعارة وومضاتها المدهشة مما نتج عنه احلال لمناهج المنطق فى دراسة الاستعارة التى هى بطبيعتها كسر والغاء لكل منطق حيث انها بطبيعتها رؤية غير مسبوقة لتشابه لم يكشف من ذى قبل بين شيئين فى هذا الكون المملوء بالمتناقضات.

**النقاد الغربيون والاستعارة **

يمكن ملاحظة رؤيتين مختلفتين عند استقراء كتابات النقاد واللغويين الغربيين فى الاستعارة ترى أولاهما ان الاستعارة تزود القراء برؤية عميقة لما وراء ظواهر الاشياء او لماهية الاشياء وجوهرها، اما الثانية فتنتقص من شأن الاستعارة ولا تعتبرها إلا نوعا من الزخرفة اللغوية المضللة للقراء.

فالاستعارة فى عين النظرة الاولى هى استخدام مبدع للغة يزود البصيرة بقدرة غير عادية للنفاذ الى اصل الاشياء وهو ما يمثل الحقيقة فى مقابل الواقع ــ الشكل والنموذج الاساسى لهذه الرؤية هو «اوفيد» فى كتابه «التحول» حيث يقوم اوفيد بتحويل ابطاله الى حيوانات ونباتات وجمادات، ورغم الاختلاف الواضح فى المظهر الشكلي الخارجى إلا ان جوهرها يبقى رغم هذا التحول، وهذا يعنى ان المهم ليس هو المظهر وانما الشخصية النفسية الداخلية التى تظل كما هى بعد تحول الجسم الى جسم آخر، وحسب هذه الرؤية فإن اللغة «استعارية» حتما فلو قال «اوفيد كلايتى» ـ اسم شخصية ـ او قال «زهرة» بعد التحول فإنه لايقصد ايهما وانما يصف جوهرهما او لبهما الذى هو الحب الخالد.

وقد ترددت اصداء هذه الرؤية لدى بعض مفكري العصور الوسطى فى اوروبا لدى الرومانطيقيين فرأى فكر العصور الوسطى الاستعارة من خلال منظار ديني، فلكى يتصل الله ببنى البشر خلق استعارات جمة فى شتى مناحى الكون وواجب الانسان ان يرى الحقيقة التى تقع خلف هذه الاستعارات، وقد رأى الرومانطيقيون ، نفس الرؤية التى تقدر الاستعارة، فـ«كولريدج» يعتقد ان الاستعارة مرآة تعكس قدرة الخيال على رصد دلائل التشابه فى الكون، وانها وسيلة تعيد تشكيل الكون عن طريق خلق واقع جديد.

اما النظرة الاخرى للاستعارة فلا تعتبرها اكثر من زخرفة لغوية تقود فى نهاية المطاف الى إساءة ادراك العالم الواقعى الذى لايمكن ادراكه إلا عن طريق استخدام اللغة العادية لا المجازية فارسطو ـ وهو رائد هذه النظرة ـ يوصى باستخدام اللغة المعتادة التى تبدى حقائق الواقع معراة اى كما هى حقيقة، ويلخص «ليفى» هذه النظرة بقوله «فقط عن طريق ايضاح الكلمات اليومية نستطيع مباشرة النفاذ الى حقيقة الكون المستقلة التى تظل غير مبتذلة بالطريقة التى يعبر عنها وهكذا تعتبر الاستعارة دليلا غير مناسب ليقودنا الى تفسير جوهر الاشياء.

وقد انتشرت هذه الرؤية ايضا فى العصور الوسطى والازمنة المعاصرة المبكرة، فعند جماعة البيوريتان مثلا تعتبر الاستعارة انفصالا وبعدا عن التواصل المباشر والمفيد، ولذا فهى تشكل حائلا وعائقا دون المعنى، وقد اتهمت الاستعارة فى القرن الثامن عشر كذلك بأنها اساءة فى استخدام اللغة.

ورغم ان اللغويات الحديثة قد انتجت بعض النظريات النافذة فى طبيعة الاستعارة فإن كثيرا من الدارسين المعاصرين مازالوا يرددون هاتين الرؤيتين القديمتين فى الاستعارة، فيعتقد «ريتشاردز» على سبيل المثال وجود ارتباط بين مفهومى الاستعارة والحقيقة، ويرى فى العديد من كتاباته ان اللغة هى السبيل الذى يمكن عن طريقه خلق الواقع فالكلمات لاتصف

اشياء موجودة اصلا بل تهب الوجود لهذه الاشياء.

اما «روبى جريليت» فيري ان الاستعارة هى فرض لعلاقات مصطنعة ومضللة، وانها تخلق الاضطراب فى رؤية الكون وتحجب الحقيقة والواقع.

وتوجد ثلاث نظريات حديثة تحاول تفسير طبيعة الاستعارة وهى نظرية الاستبدال ونظرية المقارنة ونظرية التفاعل حيث ترى نظرية الاستبدال Substitution كل استعارة تحتوى على تناقض ما، كما هو الحال فى المثال التالي:

الجمل سفينة الصحراء

ففى الواقع ان الجمل حيوان بينما السفينة جماد «غير حى» لذا فاعتبار الجمل سفينة هو تناقض جلي، ولحل هذا التناقض يقوم القارىء بايجاد مقابل مقبول ليستبدل به هذه العبارة المتناقضة كاستخدام التشبيه مثل:

الجمل كالسفينة فى الصحراء:

وهى عبارة مقبولة حرفيا ـ ويمكن رؤية التناقض الاستعاري فى صور منها الغلط النوعى والكذب الحرفي، فالغلط النوعى يعنى ان الموضوع والصورة ليسا من نوع واحد او فئة واحدة مما يتسبب فى استحالة الفهم الحرفي للاستعارة، فالجمل فى المثال السابق ينتمى الى نوع او فئة الحيوان بينما السفينة من الجمادات وبهذا فإنهما يشكلان غلطا نوعيا فى حالة القراءة الحرفية للاستعارة.

اما الكذب الحرفي فيكون بربط الكلمات غير المترابطة فى العادة او فى الحديث العادى مما ينتج عنه ان القراءة الحرفية التى تبدى المعنى الظاهري ـ تعتبر زيفا وكذبا، فالجمل فى العادة هو حيوان صحراوى فى حين ان السفينة وسيلة انتقال فى البحر، وربط الجمل بالسفينة والاخيرة بالصحراء لايقبل فى حالة الفهم الحرفي مما يشكل كذبا حرفيا.

اما نظرية المقارنة او التشابه فترى ان الاستعارة تظهر السمات المشتركة بين المستعار والمستعار له «او الموضوع والصورة» فالاستعارة فى الجمل سفينة الصحراء تبدى الخصائص المشتركة بين كل من الجمل والسفينة وهو كونهما وسيلتي نقل يستخدمهما الانسان للانتقال من مكان لآخر.

وهناك صورة معدلة من نظرية المقاربة اقترحها «تفيرسكى» وأيده فيها اورتونى وترى ان القارىء لايفهم الاستعارة إلا عبر استرجاع الفوارق بين الموضوع والصورة فى الاستعارة اى ان القارىء يزن وجه الشبه فى ميزان الاختلافات، وحسب هذه النظرية فإن القارىء يشعر بشىء من المفاجأة الجمالية او الادهاش لغرابة الربط بين الصورة والموضوع، فمثلا يتعزز اشتراك الجمل والسفينة لغرابة الربط بين الصورة والموضوع فمثلا يتعزز اشتراك الجمل والسفينة فى كونهما وسيلتى نقل بالخصائص العديدة التى تميز كلا منهما عن الآخر، وهذا ما ينتج عنه شعور القارىء بجمال الاستعارة، واجمالا فإن التقبل الناجح لاستعارة معينة لا يتم حسب هذه الرؤية إلا عن طريق استحضار الفوارق بين الصورة والموضوع واستحضار الارتباطات غير المتقاطعة بينهما.

اما نظرية التفاعل فترى ان سمة التناقض فى الاستعارة تقوم بإنتاج نوع من الشد او التوتر الدلالي الذى يحل بالنظرات الثاقبة التى تجعل من الاستعارة ظاهرة بديعة ولخلق وجه الشبه، فإن هذه النظرية ترى وجود تفاعل يتم بين الموضوع والصورة، فالتفاعل بين كلمتى جمل وسفينة هو الذى ينتج وحدة وجه الشبه البديع بينهما.

ومن النظريات المتأخرة فى تفسير الاستعارة نظرية شولتز البرجماتية، ففى مقالة بعنوان «بعض المواضيع فى نظرية الاستعارة» يقترح شولتز نظرية برجماتية تقوم على مبادىء «جرايس» الاربعة الشهيرة، حيث يقوم «شولتز» فى مقالته بدراسة مقربة للنظريات السابقة التى تفترض عموما نوعا من الانحراف او الخطأ المعنوى او الكذب الحرفي، ويخلص شولتز الى ان هذه النظريات تقع وعلى نحو غير مسوغ فى فخ تعميم بعض المؤشرات على الاستعارة واعتبارها تبعا لذلك شروطا ثانوية ـ او حتى انها شروط اساسية وكافية لوجود الاستعارة اى انه من غير الصواب تعميم بعض مميزات الاستعارة مثل الغلط النوعى والكذب الحرفي على انها شروط لازمة لابد منها لنقول ان تعبيرا معينا هو استعارة وليس اى شيء آخر، وهذه الكبوة لدى النظريات الموجودة توجب كما يرى شولتز ـ السعى وراء نظرية اخرى مناسبة.

تقوم نظرية شولتز البراجماتية على مبادىء جرايس الاربعة الشهيرة للحديث وهى: الكم والنوع والارتباط والاسلوب، فمبدأ الكم يفترض ان على المتحدث ان يجعل مشاركته فى حديث ما فى مستوى الافادة الذى يتطلبه الموقف، اما مبدأ النوع فيفترض ان المتحدث لايقول ما يعتقد انه كذب وبهتان او ما ينقصه الدليل، ومبدأ الارتباط يرى ان على المتحدث ان يقول الشىء الذى يكون فى محله والذى يكون مرتبطا ويمت بصلة بموضوع الحديث، اما المبدأ الاخير الاسلوبى فيطلب من المتحدث ان يكون واضحا ومختصرا ومنظما.

ويرى «شولتز» ان الاستعارة هى نوع خاص من استغلال

مبدأ او اكثر من المبادىء الاربعة، فاستثمار مبدأ النوع يعنى ان اى تفسير غير استعاري يكون لامحالة خاطئا مثلما هو الحال فى:

قلعة الرستاق عملاق يحرس المدينة الوديعة

اما استثمار مبدأ الكم مثلما هو الحال فى قولنا:

وهل الانسان سوى شجرة فى غابة؟!

فيجعل التفسير غير الحرفي للاستعارة غير ذى نفع او جدوى ويمكن استثمار مبدأ الارتباط بأن يقول المتحدث شيئا يكون فى غير محله اذا لم يفسر تفسيرا استعاريا كاستخدام التعبير العمانى «**زاد البحر جحلة**». فى سياق حديث حول موضوع اجتماعى وهذا ما يجعل اى تفسير حرفي غير استعاري انحرافا عن الموضوع الاساسى للحديث الذى لا علاقة له بالبحر او بالجحلة ويقترح «شولتز» مستويين يمكن ان تلعب فيهما مبادىء جرايس دورا فى موضوع الاستعارة هما:

أ - انها تساعد فى تحديد الاستعارة فى السياق الاتصالي، وفى هذه العملية فإنها قد تساعد فى اقصاء اى تفسير حرفي وفى اقصاء اى تفسير غير حرفي ما عدا التفسير الاستعاري.

ب - يمكن ان تضيق مدى التفسيرات الممكنة للاستعارة حيث يقوم القارىء او المستمع اى (المتلقى فى عملية الاتصال) باختيار التفسير او مجموعة التفاسير الانسب للمبادىء من بين التفسيرات المقنعة الظاهرية.

نستنتج ان مقترح شولتز من اجل نظرية براجماتية للاستعارة يسلط بعض الضوء على جوانب مجهولة فى الدراسات الاستعارية ومن المرجح ان تلقى هذه النظرية حظا من النجاح لكونها تتعامل مع الاستعارة فى سياقها الواقعى، وهذا ما يميزها عن النظريات السابقة كنظرية التفاعل ونظرية المقابلة والتى تهتم باستعارات «مثالية» معزولة عن سياقها الحقيقى.

** ترجمة الاستعارة **

يمكن تمييز رؤيتين لطبيعة مشكلة ترجمة الاستعارة أولاهما ترى ان الاستعارة امتداد معنوى يجب المحافظة عليه فى الترجمة، اما الثانية فتعتقد ان الاستعارة اداة او وسيلة ادبية يستخدمها الاديب بهدف تنمية شعور القارىء الجمالي.

ثالثا: الاستعارة كامتداد معنوى «نايدا ونيومارك».

** نايدا وترجمة الاستعارة **

يعتبر «نايدا» من اوائل من كتبوا وحللوا المشاكل التى تثيرها الاستعارة فى الترجمة حيث يعتبر الاستعارة نوعا مما يسميه Semantically exocentric expressioS

اى ما يمكن ترجمته بالتعبيرات خارجية التمركز دلاليا، ويعرفها نايدا بأنها «العبارات الاصطلاحية والصور المجازية» ويرى انه يمكن تصنيف انواع التماثل التى تحتوى هذه التعبيرات من خلال ما يسميه «نايدا» بالتكييف اللازم مثل ترجمة الاستعارة الى استعارة، الاستعارة الى تشبيه، الاستعارة الى لا استعارة Nonmetaphor واخيرا اللاستعارة الى استعارة.

ترجمة الاستعارة الى استعارة:

لايمكن كما يرى «نايدا» ترجمة استعارة معينة من لغتها الاصلية الى لغة اخرى دون وجود نوع من التعديل، فى الشكل اللغوى، ومرد هذا التعديل هو العوامل الاجتماع - ثقافية، فمثلا من عادة متحدثى لغة «لاهو» الصينية ألايقفوا لرؤسائهم، مما ينتج عنه ان الترجمة الحرفية للاستعارة، «**قفوا قفوا ليسوع**» تكون مثيرة للضحك، ويمكن بدلا من ذلك القول «**قفوا راسخين**» وفى لغة «لوما» فى غينيا الجديدة لايمكن للمرء ان يقول «**يد ذابلة**» لان مقارنة النباتات التى تذبل حقيقة باليد يخلو من المعنى، ويمكن بدلا من ذلك ترجمتها الى «يد ميتة» وهى ترجمة مقبولة.

ترجمة الاستعارة الى تشبيه:

لحل المشكلات التى يواجهها المترجم فى ترجمة الاستعارة فإن «نايدا» يفضل ترجمة الاستعارة الى تشبيه كحل ناجح حيث ان ترجمة التعابير خارجية التمركز الدلالي حرفيا قد ينتج عنه تشويش دلالي اذ يتم استيعابها حرفيا دون الالمام بالجزء الاستعاري فيها، ويأتى التشبيه ليحل الاشكال حيث انه بطبيعته يستطيع اظهار التشابه الاصلي الذى تفترضه الاستعارة ومثال على هذا ترجمة «**جوعى وعطشى للتقوى**» الى تشبيه فى لغة «النافاجو» عند الهنود الحمر مثل «**كالجوعى والعطشى يتوقون للتقوى**» لان المعنى الاستعاري فى التعبير الاصلي لايمكن لمتحدثى النافاجو. تذوقه، وهذا يظهر ان التشبيه يدلك على كونه المقابل الحقيقى للاستعارة، كما يقول«نايدا».

ترجمة الاستعارة الى لاستعارة:

ان الامتداد المعنوى الذى تحمله لاستعارة ليس له مقابل فى لغة الترجمة ولهذا يرى نايدا وجوب ترجمة الاستعارة الى «لا استعارة» وهنا يشير نايدا الى ثلاث حالات اساسية يوجد فيها التغيير او التكيف الجذري فى ترجمة الاستعارة الى لا استعارة، أولاها حينما تفتقد اللغة المترجم اليها السمات ذاتها التى ترتبط بالمدلول الموجودة فى اللغة الاصلية، فلأن متحدثى لغة «الزوك»

فى المكسيك لايعرفون الاعمدة فليس بمقدورهم فهم الاستعارة التالية:

تم تسميتهم (اى اعتبارهم) اعمدة المجتمع.

ولذا فليس امام المترجم سوى تحويل الاستعارة الى معناها مثل «**اعتبروا رؤساء المجتمع**»، والحالة الثانية هى ترجمة الاستعارة المركبة mixed metaphor فترجمة الاستعارة «**قلب لم يختتن**» الى لغة كالكشتيكول فى جواتيمالا يجب ان تكيف جذريا نحو فى «قلب لم يتم اعداده»، والحالة الثالثة هى حينما يوجد امتداد دلالي فى جزءين او اكثر من اجزاء الاستعارة، فمثلا على مترجم الاستعارة «**ثمرة صلبه**» ان يقلص الصورة الى المعنى فيقول «ولده»

ترجمة اللااستعارة الى استعارة:

اخَر اشكال التكييف اللازم هو ترجمة اللااستعارة الى استعارة، حيث يرى «نايدا» ان ترجمة الاستعارة الى استعارة او تشبيه او لا استعارة قد يستوجب بعض الخسارة الدلالية، اما تحويل اللااستعارة الى استعارة فيمكن قبوله على اساس ان مثل هذا التحويل يحمل فى طياته كسبا دلاليا للغة المترجم اليها ويجعل الاتصال اكثر تأثيرا، فمثلا يصف متحدثوا لغة كاباكو فى غينيا الجديدة الاشياء ذات الاهمية الكبير على انها

«محمولة على طرف الانف».

فلو ترجم المترجم هذه الصورة الى لغة كالعربية او الانجليزية لكانت ترجمته مقبولة على اساس انها تحتوى على بعض الكسب الدلالي، إلا ان هناك مشكلتين قد يحدان من هذا المكسب أولاهما حينما تعتمد الصورة المجازية فى الاستعارة على دلالات ميثولوجية ترتبط بالمجتمع ولم يعد لها وجود واقعى، فهنود «موسكيتو» حينما يصفون خسوف القمر يقولون ان «**القمر امسك بحماته**» رغم انهم يقصدون معنى واحدا وهو الخسوف ولا يهتمون بمعنى مكونات الاستعارة حول القمر وحماته، ومثل ذلك قولنا فى عمان ان فلانا «**راكبنه بليس**» دون ان نقصد اى اشارة الى ابليس بل نقصد ان فلانا فى حالة غضب وقد يرتكب اى حماقة.

والحالة الثانية هى حينما تحتوى الاستعارة على معتقدات دينية مرتبطة بسكان لغة الاصل والتى تصطدم بمعتقدات قراء اللغة المترجم اليها، فعلى سبيل المثال ان الطريقة الوحيدة للتحدث عن المرض فى لغة الشيلوك المستخدمة فى مقاطعة النيل الاعلى فى السودان هى ان يقول المرء ان فلانا «**اخذه الله**» وهو ما يصطدم بالمعنى الذى قد يفهمه متحدثو لغات كالعربية التى تعنى هذه الصورة فيها ان فلان مات «وليس» مرض.

واجمالا فإن نايدا يركز فى تناوله لترجمة الاستعارة على الدلالات الاجتماعية والثقافية التى تحملها الاستعارات والتى لايمكن ترجمتها بسهولة الى اللغة المترجم اليها.

** نيومارك وترجمة الاستعارة**

تتميز معالجة نيومارك لترجمة الاستعارة بتعريفه الواسع اولا للاستعارة، وبتقسيمه الاستعارة الى انواع واستعراض المشاكل التى يثيرها كل نوع منها للترجمة حيث يقدم «نيومارك» تعريفا واسعا فضفاضا للاستعارة يعطيها المجال لكي تشمل اشكالا عدة من اللغة المجازية، فهو يرى الاستعارة على انها استخدام كلمة بدلا من الاخرى ويعرفها ايضا بأنها، «اى تعبير مجازي او المعنى المحول لكلمة محسوسة وتشخيص المجرد وتطبيق معنى كلمة او تلازم لفظى على ما لا يشير اليه... حرفيا اى وصف شيء بشيء اَخر»، وهذا التعبير الفضفاض يسمح لظواهر لغوية كالامثال والعبارات الاصطلاحية ان تندرج فى فئة الاستعارة.

ويرى «نيومارك» ان ترجمة الاستعارة من لغة لاخرى هى اهم مشكلة محددة تواجه الترجمة، ويرى ايضا ان ثمة انواعا مختلفة من الاستعارة يثير كل منها إشكالا مختلفا للترجمة واهم هذه الانواع الاستعارة المندثرة، والاستعارة المبتذلة، والاستعارة المتداولة، والاستعارة الحديثة، واخيرا الاستعارة الاصيلة.

الاستعارة المندثرة Dead metaphor

الاستعارة المندثرة هى تلك الاستعارة التى استخدمها الناس لفترة طويلة من الزمن بحيث اصبحت شائعة جدا، مما ادى الى اننا لانشعر فيها بالفرق بين الموضوع والصورة، اى انه من غير المتوقع ان يشعر الكاتب او القارىء بوجود اى صورة استعارية لان هذه الصورة قد اختفت نتيجة الاستخدام المتكرر، ويعتقد «نيومارك» ان الاستعارة المندثرة ليست بمشكلة تواجه المترجم بسبب بعدها عن اصلها الاستعاري، اى ان المترجم لم يعد مهتما بالابقاء على الصورة الاصلية المندثرة.

ومثال ذلك استخدام المزارعين العمانيين لكلمة «**مجنونة**» لوصف بعض شجر النخيل الشاذ النمو والذى يتميز ببعض السمات غير السوية فى النخلة كاعوجاج الجذر وغرابة الثمر الذى تنتجه، فالمترجم الذى يترجم «**نخلة مجنونة**» الى اى لغة اخرى عليه ان يغمض عينيه عن صورة الجنون المجازية، لان هذه الصورة التى لازمتها فى مرحلة اصلها الاستعاري قد فقدت وماتت بسبب الاستخدام المتكرر، وبذا فإن المتحدث الذى يستخدم هذه الاستعارة الميتة او المندثرة لايعنى أي مظهر جنونى، وانما يقصد شيئا مثل «**نخلة معوجة الجذع**» ولذا

فعلى المترجم ان يتجاوز عن صورة الجنون الاصلية وان يعامل الاستعارة ككلمة عادية لاتحمل اى دلالة استعارية، ولهذا فهى لاتمثل مشكلة للمترجم.

ورغم هذه السهولة فإن هناك حالات تكون فيها الاستعارة المندثرة معضلة للمترجم، احدى هذه الحالات هى حينما تنفخ الحياة مرة اخرى فى الصورة مما ينتج عنه نوع من الاشتراك او تعدد الدلالات Polysemy وفى هذه الحالة على المترجم ان ينقل اللفظ متعدد الدلالات الى لغة الترجمة بشرط ان تقبل هذا اللفظ، ومثال على ذلك ترجمة استعارة نجيب محفوظ فى ميرامار فى وصف احد شخصيات الرواية «**تمهل كعادته ليزن كلماته**» التى ترجمتها فاطمة موسى محمود الى الانجليزية :

He paused welghing his words حيث الفعل «يزن» هو استعارة مندثرة، ويدل فى **الاساس** على معرفة مقدار ثقل شىء ما باستخدام الميزان، حيث مر هذا الفعل بتجربة استعارية تمثلت فى تشبيه التأنى فى الحديث بوزن شىء ما فى ميزان، إلا ان هذا التشبيه قد اندثر مخلفا استعارة مندثرة، وترجمة فاطمة موسى محمود ناجحة لان الفعل الانجليزي to weign يحمل نفس هذين الدلالتين: الوزن والتأنى فى الحديث، ولكن ماذا لو لم توجد نفس الدلالات فى اللغة المترجم اليها؟ هنا على المترجم ان يلتزم بترجمة المعنى مضحيا بالصورة الاستعارية، فمثلا حينما نقول «**تزحزح النقاب عن شىء ما**» فإننا لانقصد فى العربية سوى ان خفايا هذا الشىء قد كشفت بينما يشير التعبير فى الاصل الى النقاب التى كانت المرأة العربية تلبسه على وجهها، فاندثرت صورة النقاب الملبوس بحيث بقى معنى التعبير فى الاصل وهو «اظهار ما خفي» وفى استعارة نجيب محفوظ التالية:

«**ليلة ام كلثوم، ليلة الخمر والطرب، فيها تزحزح النقاب عن اشياء من خبايا النفوس**» التى ترجمت الي: the evming of umm kulthum concert, an evening during which many a hiddin soul was bared

فإن تعبير «تزحزح النقاب» حول الى معناه was bared لعدم امكانية الاحتفاظ بصورة اللباس النسوى العربي فى اللغة الانجليزية لانه من غير المتوقع فى الثقافة الانجليزية ان ترتدى المرأة نقابا يغطى وجهها ويستره.

الاستعارة المبتذلة Cliche metaphor

يعرف «نيومارك» الاستعارات المبتذلة بأنها تلك الاستعارات التى عمرت مؤقتا، اطول من فائدتها والتى تستعمل كبدائل لافكار واضحة على نحو عاطفى على الاغلب، ولكن دونما تجانس مع حقائق الامور، ويرى «نيومارك» وجود حالتين يتم فيهما التعامل مع الاستعارة المبتذلة فى الترجمة أولاهما فى النصوص العلمية حيث يتوجب على المترجم اقصاؤها لان مؤلف هذه النصوص لايهدف إلا لتعريف القارىء بالحقائق المتضمنة، وثانيتهما فى حالة النصوص الفاعلة اجتماعيا كالاعلانات، وهنا تكون وظيفة المترجم هى تقديم العون للمؤلف فى الحصول على افضل ردود الفعل من قبل القراء، وعلى المترجم هنا ان يتخلى عن الاستعارة المبتذلة ويبقي على المعنى او انه يستبدلها باستعارة أكثر منها حيوية ولمعانا.

الاستعارة المتداولة او المعيارية Stock metaphor

الاستعارة المتداولة ـ كما عرفها نيومارك ـ هى الاستعارة: المتمكنة وهى تعد طريقة فعالة ومقتضبة فى سياق غير رسمى لتغطية وضعية مادية أو عقلية اشاريا وذرائعيا على السواء وهى دفء عاطفى معين، وهو ما يميزها عن النوعين السابقين، وهنا يقترح نيومارك عددا من الاجراءات التى يمكن بها ترجمة استعارة معينة الى لغة غير لغتها الاصلية.

اول هذه الاجراءات هو اعادة انتاج نفس الصورة فى اللغة المترجم اليها، والامر الذى يضمن نجاح هذا الاجراء فى الترجمة هو ان يكون للصورة رواج وتبادل مشابهان فى مجال اللغة المترجم اليها، وهذا الاسلوب شائع فى ترجمة استعارات الكلمة الواحدة مثل ray كلمة مثلما فى ray of hope التى يمكن ترجمتها الى **شعاع من الامل**، غير انه من النادر ان يستخدم هذا الاجراء فى ترجمة الاستعارة المتمددة أو التعابير الاصطلاحية إلا اذا وجد تداخل بين ثقافة اللغة الاصلية ولغة الترجمة او لان الصورة فى الاستعارة ترمز الى تجربة انسانية كونية.

ومن الصعوبات ترجمة استعارة الكلمة الواحدة الى استعارة فى اللغة المترجم اليها حينما يكون المعنى فى الاستعارة الاصلية حدثا او صفة ما إلا ان الترجمة تتم بسهولة ويسر حينما يكون معنى الاستعارة صفة كونية كذهبية الشعر فى «شعر ذهبي».

والاجراء الثانى فى ترجمة الاستعارة هو استبدال الصورة الاصلية بصورة نموذجية فى لغة الترجمة، حيث لايحتفظ المترجم بصورة الاستعارة الاصلية بل يستبدلها بصورة موجودة اصلا فى لغة الترجمة، ومثال ذلك ترجمة المثل الاستعاري الانجليزي Half a loaf is better than no bread الى العربية بلفظ «**الرمد خير من العمى**» وهى الصورة المألوفة عند القارىء العربي، ويمكن كذلك اتباع هذا الاجراء فى ترجمة ما يعرف بلطف التعبير Euphemism وهو الاتيان بتعبير ملطف فرارا من تعبير مستكره او غير لائق او غير مقبول اجتماعيا، وهنا على المترجم ان يستبدلها بمثيلاتها فى اللغات

الاخرى، فتعبير «ملامسة النساء» وهو تعبير ملطف يدل على القيام بممارسة الجنس يترجم الى ما يقابله فى الانجليزية وهو Make love

وثالث هذه الاجراءات هو تحويل الاستعارة الى تشبيه فحينما يعجز المترجم عن حفظ صورة الاستعارة الاصلية فبمقدوره تحويل الاستعارة الى تشبيه، وهذا الاجراء يحافظ على قدرة الاستعارة على الادهاش الرائع، ومثل هذا الترجمة على رضا لاستعارة الامام على كرم الله وجهه «**تلك شقشقة هدرت ثم قرت**» الى تشبيه

It was like the foam of a camel... حيث حافظ المترجم فى التشبيه على نفس الصورة الموجودة فى الاستعارة الاصلية.

الاجراء الرابع هو ترجمة الاستعارة «او التشبيه» الى تشبيه، بالاضافة الى المعنى (أو احيانا الى استعارة بالاضافة الى المعنى)، ويصف «نيومارك» هذا الاجراء بأنه اجراء توفيقى حيث انه يوفق بين الترجمة المعنوية والترجمة التواصلية حيث يحقق الترجمة المعنوية بمحافظته على صورة الاستعارة الاصلية فى الترجمة، وبذا فإن الترجمة تخاطب القارىء المثقف الذى يستطيع تذوق الاستعارات الاجنبية، وهو يحقق هدف الترجمة التواصلية فى تقديمه معنى الاستعارة الى قراء الترجمة، وهنا تخاطب الترجمة ــ القارىء الاقل ثقافة او الرجل العادى، فهذا الاجراء اذن «اجراء وسط يحافظ على جزء من تأثير الاستعارة العاطفى (والثقافي) بالنسبة للخبير، بينما يقدم شرحا للقراء الآخرين الذين لايتمكنون من فهم الاستعارة» ومثل هذا ترجمة الاستعارة الفرنسية التى تعنى حرفيا «لديه ذاكرة فيل» الى الانجليزية كـ «انه لاينسى ابدا كالفيل» حيث تبقى الترجمة على صورة الفيل فيما تقدم فى ذات الوقت معنى الاستعارة «لا ينسى».

الاجراء الخامس هو تحويل الاستعارة الى المعنى فقط، حيث يتخلى المترجم عن الصورة الاستعارية ويترجم الاستعارة الى معناها مثل ترجمة المثل الاستعاري الانجليزي You cannot get blood from a stone الى المعنى مثلما فى «**لايمكنك استعطاف من هو فظ القلب**»، وآخر هذه الاجراءات هو حذف الاستعارة كليا ولا يؤخذ بهذا الاجراء إلا فى حالة كون الاستعارة غير ذات فائدة، ويدل حذف استعارة معينة من نص ما على تقييم المترجم ـ عبر التحليل الدلالي للنص اى من خلال تحديد الاهم فالمهم فالاقل اهمية، وهذا يقتضى انه اذا اكتشف المترجم ان وظيفة الاستعارة قد تم انجازها فى مكان آخر فى نفس النص فبإمكانه حذف الاستعارة.

الاستعارة الحديثة: Recent Metaphor

الاستعارة الحديثة هى الكلمة المستحدثة التى تنتشر بسرعة فى لغة ما، وتشكل نوعا من الموضة اللغوية، مثل التعبير الانجليزي الذى يرمز للجنس (Doing a line) او كلمة «**بليب**» التى قصد بها فى الاصل جهاز النداء الآلى، ولكن هذه الكلمة قد انتشرت فى اوساط الشباب فى عمان وبعض مناطق الخليج بدلالة جديدة، حيث يقصد بالكلمة الآن الشخص الذى يلازم شخصا آخر على نحو دائم، وبالنسبة للترجمة فإن بامكان المترجم الاحتفاظ بنفس الصورة إذا ضمن أن جمهور اللغة المترجم اليها بإمكانه ادراك المعنى الموجود فى اللغة الاصلية، وإلا فعليه الاحتفاظ بالمعنى دون الاحتفاظ بالجزء الاستعاري.

الاستعارة الاصلية: Original Metaphar

يرى نيومارك انه كلما كانت الاستعارة الاصلية بعيدة عن المعيار اللغوى فى اللغة الاصلية سهلت ترجمتها الى اللغة المترجم اليها، وهنا يبرز اختلاف بين كل من نيومارك» و«داجوت» حول الاستعارة الاصلية ذات الخصوصية الثقافية، حيث يرى نيومارك انه يمكن للمترجم الاحتفاظ بالدلالات الثقافية التى تحملها الاستعارة، بينما يعتقد «داجوت» كما سنرى لاحقا انه من المستحيل ترجمة هذه الاستعارات، ويجادل «نيومارك» ان مثل هذه الاستعارات لاتشكل مشكلة حقيقية للمترجم لقلة عددها وندرة وجودها، ويستدل على ذلك بأنه حينما تفحص بعض الاجزاء من الترجمة الفرنسية للالياذة لم يلاحظ إلا عددا قليلا جدا من الاستعارات الاصلية التى لم تترجم حرفيا، لكن «نيومارك» يستدرك بأن هذه الاستعارات قد تشكل مشكلة فى الترجمة لان افضل هذه الاستعارات، كما يرى نيومارك يحتوى على معنى مزدوج حيث يستخدم الكاتب كلمة تحمل معنيين قد لايوجد لها مقابل فى لغة الترجمة مثل الفعل Stunned فى الاستعارة Death stunned its Function فهذا الفعل يحمل دلالتين: الصدمة، والتوقف، وحيث ان ازدواج معنى كلمة معينة هو من خصائص اللغة الاصلية، فمن غير المتوقع ان توجد لهذه الخاصية الدلالية مقابل فى لغة الترجمة، فلذا من الصعوبة البالغة على المترجم ايجاد مقابل لها يحفظ كلا الدلالتين.

واجمالا فإن نيومارك يرى ان كل تعبير مجازى هو نوع من الاستعارة وان هناك انوعا مختلفة من الاستعارة يثير كل منها مظهرا خاصا من مظاهر الصعوبة فى الترجمة، كذلك فإن الاجراءات المختلفة لترجمة الاستعارة التى استعرضناها فى «الاستعارة المتداولة» هى من اهم ما اضافه« نيومارك»

لموضوع ترجمة الاستعارة.

رابعا الاستعارة كوسيلة ادبية ـ داجوت

يرى «داجوت» ان ما يحدد مدى ترجمة استعارة معينة هو وجود نفس التجربة الثقافية والمصاحبات الدلالية التى تحملها الاستعارة لدى كل من متحدثى اللغة الاصلية ومتحدثى اللغة المستهدفة، وتقوم معالجته للاستعارة على تعريفه لمصطلح «استعارة» فيلاحظ ان الاستعارة تستخدم خطأ للدلالة على انواع اخرى من الامتداد المعنوى كالعبارات الاصطلاحية والكلمات متعددة المعنى والتى رغم ما تحمله من اهمية لغوية فإنه لايمكن اعتبارها استعارة، لانها تعبيرات فقدت السمة الاساسية التى تميز الاستعارة وهى القدرة على مفاجأة القارىء وادهاشه و اثارة بصيرته الخيالية، وبذا يتجاوز الوعى الحدود الدلالية للغة وبكلمات اخرى فإن معالجة «داجوت» للمصطلح فضحت و«ازاحت النقاب عن» التشويش فى المصطلحات حيث يرى «داجوت» ان الاستعارة اصيلة بطبعها، ولذلك فإن مصطلحات مثل الاستعارة المندثرة والاستعارة المبتذلة تحوى تناقضا لان الاساس هو قدرة الاستعارة على الادهاش ومتى اندثرت هذه السمة او ابتذلت لم يعد التعبير استعارة، كذلك فإن مصطلحات مثل الاستعارة الاصيلة هى محض حشو لان الاصالة صفة لازمة للاستعارة.

ولان الاستعارة ابداع دلالي متفرد فإنها لغويا تتعلق «بأداء» المتحدث وليس بـ «مقدرته» اللغوية التى تشمل معرفة المتحدث القاموسية وغيرها، ولان الاستعارة اداء دلالي غير مسبوق فلا يمكننا ان نجد استعارة ما فى القاموس حيث إن القاموس هو بيت ما يمكن تسميته بالقانون الدلالي التى تأتى الاستعارة لتكسره وتخلق مجالات دلالية جديدة لاتحتويها القواميس، وهذا ما يجعلها تختلف مثلا عن التعابير الاصطلاحية التى كانت فى البدء استعارة لكنها فقدت قدرتها الادهاشية بفعل الاستعمال المتكرر لها، وعلى سبيل المثال فإن قولنا «زاد الطين بلة» ليس إلا تعبيرا اصطلاحيا يقصد منه «زاد المشكلة تعقيدا» ولاتسعى الصورة التى يحملها الى مفاجأة القارىء وادهاشه بينما وصف البرق بأنه «سهير» فى قول ابن عديم:

سميري وهل للمستهام سمير

تنام وبرق الابرقين سهير

فهو استعارة قمة فى الابداع والخلق الدلالى الخالد فى قدرته على ادهاش القارىء واثارة وعى القارىء العاطفي والذهنى.

داجوت وترجمة الاستعارة

كما ذكرنا فإن معالجة داجوت للاستعارة تقوم على تعريفه المحدد للمصطلح، حيث تكون الاستعارة انتهاكا دلاليا لحرمة النسق اللغوى، وبهذا فلا يوجد لها مثيل فى اللغة المترجم اليها، وهذا يغير دور المترجم تغييرا جذريا، حيث يتحول من باحث عن مقابل موجود الى خالق لمقابل غير موجود اصلا فى لغة الترجمة، والدور الجديد هذا ليس امرا هينا حيث انه يعتمد على مدى وجود نفس التجربة الثقافية والارتباطات اللغوية للاستعارة فى كل من اللغة الاصلية ولغة الترجمة.

وكما يرى داجوت فإنه يمكن تحديد مشكلة ترجمة الاستعارة على النحو التالي: لان الاستعارة هى انتهاك مبدع للغة الاصلية فإن مرادفها ليس له وجود فى اللغة المترجم اليها، فتصبح الترجمة عملية خلق مقابل مقبول وهذا ما يحدده عاملان اساسيان هما العامل الثقافي والعامل اللغوى.

فلا يمكن ترجمة بعض الاستعارات لاسباب ثقافية محضة حيث يرتبط وجود الصورة بثقافة اللغة الاصلية وحيث لايوجد مثيل لهذه الصور الثقافية فى لغة الترجمة، ومثل هذا ترجمة الاستعارة العبرية التالية:

(نيكاد بيأحا فاتف فى ان أو نيم ليها جيد أو تابي رابيم)

الى الانجليزية كالتالي:

Bound By my love and heloplessly to tell it in public

اى **(قيدت بقيد الحب وعبثا احاول اعلانه على الملأ)**

والفعل «نيكاد» يشكل استعارة ثقافيةحيث ان هذا الفعل هو صيغة المبنى للمجهول من الفعل العبري الذى يعنى «يقيد» وهذا الفعل لايستخدم إلا بالارتباط برواية التوراة لتقييد نبى الله ابراهيم لابنه اسحاق (اواسماعيل حسب المعتقد الاسلامى) استعدادا للتضحية به اتباعا لأوامر الله، ولهذا فإن الفعل يحمل دلالات التضحية بالنفس والاستشهاد، ويرى «داجوت» انه من المحال ترجمة هذه الاستعارة دون فقدان هذه الدلالة لانها موجهة فى الاصل الى القارىء العبري الذى تحرك مشاعره الاستعارة بقوتها الدلالية القائمة على الايحاءات الثقافية «التاريخية الحضارية» وترجمة الاستعارة الى المعنى او تفسيرها يفشلان فى ترجمتها كاستعارة اما تحويلها الى تشبيه مثل «**مقيد انا كاسحاق للتضحية**» فيفشل ايضا فى الحفاظ على نفس التأثير العاطفى الوجدانى للاستعارة الذى لايشعر به إلا القارىء العبري، وهذا يثبت استحالة ترجمة ـ الاستعارة ثقافية الصورة الى لغة اخرى.

بالاضافة الى الاسباب الثقافية، توجد بعض الاستعارات التى لايمكن ترجمتها لاسباب لغوية ليس إلا، وهنا فإن الاستعارة تستثمر بعض الخصوصيات اللغوية الموجودة فى لغة الاصل ولايمكن «خلقها» فى الترجمة، ويوضح «داجوت» هذا بمثال حول محب ولهان يعرب عن استعداده لتقبل اى لون من الوان الاهانة والاذلال من قبل من يحب إلا ان يكون «أَه رحمان» يقوم بتسليتها فى الوقت الذى تنتظر هى فيه رجلا آخر، وحرفيا فإن «أَه رحمان» يعنى «اخ رحيم» وهو مسمى عبرانى مركب من «ممرض» و«مرب» وحينما يستخدم كاستعارة فإنه يحتوى على ايحاءات دلالية لايوجد لها مقابل فى اللغات الاخرى حيث ان التعبير يحمل دلالتى الاخوة والرحمة فى ذات الوقت، ذلك ان المحب يرفض ان يقدم لها الرأفة والحب «الاخوى» وهذه الدلالة المركبة لايمكن اعادة انتاجها فى لغة اخرى كالانجليزية والعربية لانهما لايحتويان على مقابل يحمل نفس الخصوصيات الموجودة فى «أَه رحمان».

وقد تمتزج العوامل الثقافية واللغوية لتشكلا عائقا يحول دون ترجمة الاستعارة حيث تحمل صورة الاستعارة ايحاءات ثقافية وخصوصيات لغوية توجد فى اللغة الاصلية فقط، ومثل ذلك الاستعارة العبرية «مكوم جنجولا ها احارون» او محل دورتها الاخيرة «او تحولها الاخير» حيث ترتبط الاستعارة هنا بمفهوم اللف من مكان لآخر، وايضا «التحول فى الحظ» اى ان الاستعارة ترسم صورة امرىء عادة ما يغير مأواه ويتغير هو ذاته فى نفس الوقت ولايمكن ترجمة الاستعارة ــ كما يرى داجوت ــ بسبب عد وجود المعنيين العبريين فى اللغة المترجم اليها.

وتلخيصا فإن «داجوت» يتميز عن غيره ممن تناولوا الموضوع بافتراضه اساسا ان الاستعارة اداة ادبية تهدف الى انتاج نوع من ادهاش القارىء واثارة مشاعره، وان نجاح الترجمة يكمن فى قدرة الاستعارة على تحقيق هذا الهدف لدى قارىء الترجمة إلا ان العوامل الثقافية واللغوية قد تحول دون ذلك.

خامسا: ترجمة الاستعارة العربية

يعبر «داجوت» فى مقال من مقالاته عن الحاجة الماسة لدراسة امكانية ترجمة استعارات من مختلف لغات العالم، وسبب ذلك ان معظم الدراسات، وخصوصا المبكرة منها، قد ركز على مدى ترجمة الاستعارات العبرية الى الانجليزية وقد يعود ذلك الى ان الباحثين الاوائل فى الموضوع كانوا من اصول عبرية، إلا ان السنوات الاخيرة قد شهدت اتجاها لدراسة استعارات من لغات اخرى كالصينية والايطالية وغيرها.

ويهدف الجزء الاخير من هذا المقال الى تحديد العوامل التى تحدد مدى ترجمة الاستعارة العربية الى اللغة الاخرى وخصوصا الانجليزية، وبدءا فيمكن افتراض وجود صعوبة فى ترجمة الاستعارة العربية الى الانجليزية، بسبب ان كلا من الانجليزية والعربية ينتميان الى عائلتين لغويتين مختلفتين فالانجليزية تنتمى الى العائلة الاوروبية ـ الهندية فيما تنتمى العربية الى العائلة السامية، وهذا يفترض مبدئيا ان اللغتين تختلفان تمام الاختلاف فى مستوياتهما المعجمية والدلالية والنحوية.والسبب الثانى لهذه الصعوبة المحتملة هو ان اللغة العربية واللغة الانجليزية تمثلان ثقافتين جد مختلفتين، فالانجليزية تمثل الثقافة والحضارة الانجليزية والغربية عموما، فيما تمثل اللغة العربية الثقافة العربية والاسلامية، وكلا الثقافتين لايتقاطعان فى شتى مظاهر الحياة، لاسيما فى المظاهر الاجتماعية والدينية، ولهذين السببين ايضا فإن العربية والانجليزية تمثلان ارضا مثالية لدراسة مدى ترجمة الاستعارة.والكتاب المستخدم كمصدر لهذه الاستعارة هو كتاب «نهج البلاغة» للامام على بن ابى طالب كرم الله وجهه، وترجمة الكتاب الى الانجليزية التى قام بها على رضا والمنشورة عام ١٩٨٩، ونهج البلاغة كما هو معروف ينبوع من ينابيع البلاغة العربية ويأتى ـ كما يرى الكثيرون ـ فى المرتبة الثالثة بعد القرآن الكريم والسنة النبوية.

وهنا ننوه ان كلمة (استعارة) المستخدمة فى هذا الجزء من المقال يقصد بها اى نوع من انواع التشبيه، ويدخل ضمن ذلك التعابير الاصطلاحية والتشبيه، فيمكن اعتبار التشبيه استعارة لانه يثير مشاعر مشابهة لتلك التى تثيرها الاستعارة فى القارىء، ويمكن اعتبار التشبيه استعارة مكشوفة، اما التعابير الاصطلاحية فيمكن ادراجها كأمثلة لسببين، اولهما صعوبة تحديد ما اذا كان تعبير اصطلاحي ما استعارة مكشوفة ام لا، هذا اضافة الى عدم وجود معيار نقيس به مثل هذه المفاهيم النظرية، ثانى هذه الاسباب هو ان السياق يمكن له ان يعيد بعض او كل الصور الاستعارية الاصلية والتى اعتبرت مندثرة، وهنا فإن التعبير الاصطلاحى يثير نفس الاشكالات التى تثيرها الاستعارة .

العوامل المحددة لترجمة الاستعارة العربية فى «نهج البلاغة».

من خلال تحليل الاستعارات التى تكاد تملأ كل اسطر نهج البلاغة يمكننا ملاحظة ثلاثة عوامل ذات تأثير أساسي وفعال في ترجمة الاستعارة العربية وهذه العوامل هى:

أ ـ العامل الكونى

ب ـ العامل الداخلى الذى يشمل العوامل اللغوية والعوامل الثقافية.

ج ـ العامل التناصى الذى يشمل العامل الارجاعى وعامل الصورة المركزية.

أ ـ العامل الكونى:

يمكن ادراك صورة بعض الاستعارات ومعناها من قبل كل من قراء اللغة الاصلية وقراء لغة الترجمة، وهذا ما يجعل الاستعارة كونية حيث تسهل مهمة المترجم هنا بحفظه لمقومات الاستعارة، وفى ذات الوقت حفظه لقدرتها على الادهاش الجمالي من خلال الترجمة الحرفية، ويرى «داجوت» ان مرجع هذه السهولة هو التداخل الكلى او الجزئى بين اللغتين فى الدلالات المعنوية وفى التجربة الثقافية، اما «نيومارك» فيخالفه فى ذلك حيث يرى ان سبب يسر الترجمة فى هذه الحالة هو التجربة الانسانية الكونية وليس التداخل الذى يقتصر على لغتين، ونرى هنا ان رؤية «نيومارك» هى الأقرب الى الصواب، ونستدل على ذلك بوجود الصور الاستعارية التى تستمد وجودها من مفاهيم انسانية شاملة تتجاوز حدود اللغات والثقافات كما هو حال استعارة الامام علي التالية:

انى لعالم بمايصلحكم ويقيم اودكم «اى اعوجاجكم»

والتى ترجمها على رضا الى:

I know what can improve you and how you crookedness can be straightened

حيث نرى ان المترجم قد وفق فى ترجمته للاستعارة فى «يقيم اودكم»، فقد حفظ نفس الصورة لان صورة «اقامة الاعوجاج» على المستوى المادى وتشبيه ذلك بالمستوى الروحى هو مفهوم انسانى عام يمكن ان يدركه حسبما نرى متحدث اى لغة، ونجاح المترجم فى حفظ الصورة هنا قد حافظ على قدرة الاستعارة الجمالية وملامستها لمشاعر القارىء.

ب ـ العامل الداخلي:

نقصد بالعامل الداخلي تلك السمات المشكلة لمكونات الاستعارة الداخلية والتى تؤثر فى ترجمتها الى لغة اخرى ويمكن تمييز نوعين من العوامل الداخلية وهى العوامل الاجتماع ـ ثقافية والعوامل اللغوية.

ويقصد بالعوامل الاجتماع ـ ثقافية، المظاهر التى تحتويها الاستعارة وتمثل خصوصية اجتماعية وثقافية مرتبطة بالمجتمع والثقافة العربيين والتى لاتوجد فى اى سياق آخر، وهنا فإن هذه المظاهر قد تشكل عائقا فى الترجمة عند استخدامها كصور فى الاستعارات، وحيث ان هذه الصور تحمل خصوصية غير موجودة فى لغة اخرى فإنها غير موجودة بطبيعة الحال فى لغة الترجمة وهذا يعنى عدم امكانية ترجمة الاستعارة بأكملها الى لغة الترجمة كما هو الحال فى المثال التالي:

إلا وان اليوم المضمار وغدا السباق

المترجمة الى:

Today is the day of preparation while morrow is the day of race

وصورة المضمار فى الاستعارة ذات خصوصية عربية حيث تدل على عملية يتم فيها تهيئة الخيل او الجمل للسباق بتجويع الحيوان لفترة، مما يؤدى لفقدان بعض وزنه مما يساعده على الجرى فى السباق، ويرتبط هذا بمعنى الاستعارة الذى هو ان على المرء ان يتعب ويجهد نفسه لكى يفقد بعض وزنه المتمثل فى متاع الدنيا وزخرفها، وهذا ما يجعله يتجاوز سباق يوم القيامة، فالترجمة هنا ليست موفقة تماما لان الارتباط بين كلمتى «سباق» و«مضمار» اقوى وأشد تعبيرا من الارتباط بين preparation و race اللتين لايحملان نفس الدلالات الاجتماع ـ ثقافية المشكلة للمعنى الذى تشكله الكلمتان العربيتان وبكلمات اخرى فإن عدم قدرة المترجم على اعادة انتاج صورة «المضمار» بدلالتها الاجتماع ـ ثقافية اورثه عدم القدرة على ترجمة الاستعارة وبالتالي اثرها فى القارىء.

اما العامل اللغوى فيتمثل فى ان الاستعارة تحتوي على خصوصيات لغوية مرتبطة باللغة الاصلية دون سواها، ومثل ذلك عدم القدرة على ترجمة بعض الاستعارات العربية الى الانجليزية لعدم وجود نفس الصورة فى اللغة الانجليزية، مما يؤدى الى عدم القدرة على انتاج المعنى الذى يشكله التفاعل بين الصورة والموضوع، ومثل ذلك الاستعارة التالية.

تلك شقشقة هدرت ثم قرت

والتى ترجمها على رضا الى :

It was like the foam of a camel which gushed out but subsided.

وقد قال الامام على هذه الاستعارة ردا على احد اصحابه الذى سأله ان يكمل خطبة كان قد ابتدأها، لكن احد ابناء العراق قاطعه فيها ببعض الاسئلة حيث ابى الامام ان يتمها ووصفها بأنها شقشقة هاجت ثم سكنت، والشقشقة هى شيء يشبه الرئة يخرجه البعير من فمه وهو يصدر صوتا عاليا حينما يهيج، ووجه الشبه بين الخطبة غير المكتملة وشقشقة البعير يتمثل فى قوتها وتأثيرها وكأنها خرجت من فم الامام على

هـادرة.. لكنهـا سكنت وهدأت تمامـا مثل شقشقـة البعير التى تخرج هـادرة لكنهـا سرعان مـا تهدأ او تخفت، وصـورة البعير الهائج وارتبـاطهـا بالامـام على ذاتـه لم تحفظهـا الترجمة، لان صورة الشقشقـة غير موجـودة فى اللغة الانجليـزية ويبنى على هذا ان الترجمة تفشل فى نقل الصورة وبـذا تفشل ايضا فى نقل معنى الاستعـارة وقـوتها الجمالية وفشل الترجمة هـذا سببـه لغـوى يتمثل فى ان كلمة «شقشقـة» تحمل خصـوصيـة لغوية تربطها باللغة العربية لاغيرها.

ج ـ العامل التناصى:

يعـرف «ديبـوجـورانـد» «ودرسلر» التنـاص فى كتـابهما «مقـدمـة فى علم لغة النص» على انـه «السبل التى يعتمـد فيهـا انتاج نص ما واستقباله على معرفة المشاركين بنص آخر» وفيما يتعلق بكتـاب «نهج البلاغـة» فيمكن تمييـز نوعين من العـوامل التناصية وهما العامل الارجاعى وعامل الصورة المركزية.

فالسمـة الارجاعيـة تبدو فى ان بعض استعـارات الامام على تتميز بكونها اعـادة انتاج لاستعارات موجـودة مسبقا فى النص القرآنى، بحيث انـه حينما يقرأ المرء استعارة الامـام على سرعان ما يستحضر فى ذهنـه الاستعارة القـرآنية، وهـذا «الاستحضـار التناصى» او الايحاء التناصى» لايقلل أبـدا من اصالة استعارة الامام على وقدرتها الجمالية فى ادهـاش القراء مثلما هو حال اى استعارة اصيلة اخرى.

وقـد يتصور البعض ان الاستعـارات الارجاعيـة لاتفترق فى شىء عن الاستعـارة الاصيلـة الاخـرى فيما تثيره للترجمة من اشكالات، إلا اننا ندعى هنـا ان الحال جد مختلف وان اشكالات الاستعارات الارجـاعية فى الترجمة هى امر لم يتطـرق له البحث العلمى من قبل، ويمكننا تحديد المشكلـة هنا كالآتى: الاستعارة التى على المترجم تـرجمتهـا هـى استعـارة اصيلـة وهـى تحمل اصـداء تـناصيـة لاستعارة اخـرى مـوجـودة مسبقـا، ومع ان بإمكان المترجم تـرجمة مظهر الاستعـارة ــ اى ابعادها اللغـوية والثقافيـة فإن ارتباطـاتها التناصيـة بالاستعـارة الاخرى تظل خارج نطـاق الترجمة لانها موجـودة فقط فى ذهن قـارىء اللغة الاصليـة وليس قارىء الترجمة، وهنـا قـد يلتبس الامـر بحالـة الاستعـارة الثقافيـة، إلا ان الامـرين مختلفان لان فشل تـرجمة الاستعـارات الثقافيـة يعـود الى الـدلالات الثقافيـة الموجـودة فى صورة الاستعارة كما هو الحال فى المثال التالي الذى نصيغه هنا بقصد التوضيح:

انت يثربي التى أهاجراليها من كل هذا الظلام.

فصورة «يثرب» تحمل دلالات ثقافيـة اسلامية وهى الهجرة النبويـة من مكة التى عـانى فيهـا شتـى ضروب الاضطهاد الى «يثرب» التى رحبت بـه واستقبلته بالحب والاناشيـد. وفى مثالنا الافتراضى فإن المتحـدث يصف محبوبته بـأنها الشخص الذى يهرب اليـه من كل مآسى الـدنيـا، كحال يثـرب التى احتضنت الرسـول ﷺ وآوته، وصعوبـة ترجمة الاستعـارة تنبع هنا من كون الدلالات التى تحملها كلمة «يثـرب» ذات خصوصية عربية ولايمكن نقلهـا الى الانجليـزيـة وبـالتـالي لايمكن نقل معنى الاستعارة ايضا لان تجربة «الهجـرة الى يثرب» ودلالتها لايمكن ان يشعر بها القـارىء غير العربي «او لنقل غير المسلـم الى حد ما».

إلا ان الامـر فى الاستعـارات الارجـاعيـة مختلف تمام الاختلاف، فالاستعارة ـ وليست كلمـة واحدة منها كحال كلمة يثرب فى المثـال السابق ـ معتمـدة تناصيا على استعـارة اخرى وهنا فعلى المترجم ان يلتزم بشيئين:

١ ــ ترجمة ابعاد الاستعارة اللغوية والثقافية.

٢ ــ تـرجمة ابعـاد الاستعـارة التنـاصيـة «اى ارتبـاطهـا بالاستعـارة الاصلية»، ولتوضيح ذلك سنعرض هنـا لمثالين على الاستعارة الارجاعية.

اعر الله جمجمتك

lend your head to Allah

رغم نجـاح الترجمة فى الحفـــاظ على المعنى الحرفى للفعل «اعـر» فإن الترجمة قـد فشلت فى حفظ الارتبـاطات التنـاصيـة لـلاستعـارة لان هذا الفعـل يحمل اصداء لاستعـارات قـرآنيـة تحمل نفس الصـورة مثل الاية الكـريمـة ﴿من ذا الذى يقـرض الله قرضـا حسنا فيضاعفه له اضعافا كثيرة﴾ (٢: ٢٤٥).

والاية الكـريمة ﴿ان تقرضـوا الله قـرضـا حسنا يضـاعفه لكم﴾ «٦٤: ١٧»، ويوضـح عبد اللـه يوسف على ـ احد مترجمى القرآن الكريم الى الانجليزية ــ هذه الاستعارة بقوله «ان الانفاق فى سبيل الله سمى استعـاريا «قـرضـا حسنـا» وهذا تعبير رائع لامـور شتى، اولها ان الاستعارة تظهـر روحـا جميلة بتجـاهل الذات وثـانيها ان القروض الاخـرى قد تحتـوى على شك حول مدى سلامة نقودك وارجاعها لك اما هنا فإن من تعطيه هو رب الناس اجمعين الذى في يده مفاتيـح الحاجة» وهذه الملاحظة قد تلقى بعض الضوء على الابعـاد التناصية فى استعـارة الامام على المتمثلة فى الفعل «اعر» فبينما يتحدث القـرآن الكريم عن «قرض حسن» فإن الامـــام علي يحدد هـــذا القـــرض الحسن وهـــو «الجمجمة» التى هى رمز للحيـاة وللشهادة وهكذا فإن الصورة هنا تحمل معـانى التضحية بالنفس وضمانات الثـواب من لدن الله.

اما الترجمة الانجليـزية فتفشل فى استحضـار هذه المعانى

المرتبطة تناصيا بالنص القرآنى، لان القارىء الانجليزي لايمكنه الشعور بالاستحضار التناصي الموجود فى استعارة الامام على، وهذا ما توضحه ايضا الاستعارة التالية:

والناس فى فتن انجذم فيها حبل الدين

At the time people had fallen in cvices whereby the rope of relgion had been broken

وهنا فإن البعد التناصى يلعب دورا كبيرا فى فهم الاستعارة، وبالتالي فى ترجمتها حيث يشبه الامام على العقيدة الاسلامية بالحبل المتين الذى ينقطع بوقوع الناس فى براثن الفتن والضلال والزيغ، وهذه الاستعارة ترتبط تناصيا بالآية الكريمة ﴿واعتصموا بحبل الله جميعا ولاتفرقوا﴾ «٣: ١٠٣» ولايمكن للقارىء غير العربي «غير المسلم» الوعى بهذا الارتباط التناصى لانه موجود فقط فى اللغة الاصلية اى العربية، ولذا فلا يمكن ترجمته الى لغة اخرى كالانجليزية، واجمالا فإن الترجمة تفشل احيانا فى حفظ بعض الاستعارات العربية لان هذه الاستعارات تحمل ايحاء تناصيا يربطها باستعارات اخرى، وهذا ما لايمكن ان يعى به القارىء فى لغة اجنبية.

اما العامل التناصى الآخر الذى يميز بعض الاستعارات العربية ممثلة فى استعارات «نهج البلاغة» فهو ما نسميه هنا بعامل الصورة المركزية حيث تشترك مجموعة من الاستعارات فى صورة مركزية واحدة مثل صورة الجمل التى هى اوسع الصور انتشارا فى استعارات الامام علي حيث يكون الجمل او احدى خصائصه صورا لكثير من الاستعارات وذلك بأن يعبر الامام على عن حالات انسانية نفسية وذهنية وروحية بتشبيهها بخصائص فى حياة الجمل، وللدلالة على هذه السمة نسوق الامثلة التالية.

«ننوه هنا اننا لانهدف الى دراسة كيفية ترجمة علي رضا لهذه الاستعارات بل الى اظهار هذه السمة فحسب»:

١ ـ يا اشباه الابل غاب عنها رعاتها، كلما جمعت من جانب تفرقت من آخر.

٢ ـ إلا وان اليوم المضمار وغدا السباق.

٣ ـ تلك شقشقة هدرت ثم قرت.

٤ ـ دعوتكم الى نصرة اخوانكم فجرجرتم جرجرة الجمل الاسر وتثاقلتم تثاقل النضو الادبر.

٥ ـ وقد نزلت بكم البلية جائلا خطامها، رخوا بطانها

٦ ـ حتى يظن الظان ان الدنيا معقولة على بنى امية.

٧ ـ بنا اهتديتم فى الظلماء، وتسنمتم ذروة العلياء.

٨ ـ فتداكوا على تداك الابل الهيم يوم وردها وقد ارسلها راعيها وخلعت مثانيها.

٩ ـ حتى استقر الاسلام ملقيا جرانه ومتبوئا أوطانه.

١٠ ـ كم اداريكم كما تدارى البكار العمدة.

كما هو جلي فإن الجمل هو الصورة المركزية فى كل هذه الاستعارات وهذا نوع من التناص الذى يتوجب على المترجم الحفاظ عليه فى الترجمة لسببين اثنين اولهما ان وجود مجموعة من الاستعارات التى تشترك فى صورة مركزية واحدة يعنى ان هذه سمة اسلوبية يختص بها الكاتب، ونقصد بالاسلوب هنا السمات التى تكثر فى نصوص كاتب معين وقد تظهر في نصوص كتاب آخرين ولكن بدرجة مختلفة من التكرار، ولهذا يتوجب على المترجم الحفاظ على هذه السمة الاسلوبية فى ترجمة الاستعارة اى ان على المترجم ألا يركز جهده على السمات الداخلية فى النص بل ايضا فى ابعاده التناصية، وتجاهل هذه السمة فى الترجمة يعنى فشلا ذريعا فى الحفاظ على اسلوب الكاتب فضلا عن انه تدخل وتحريف لهذا الاسلوب.

وعلاوة على هذا السبب الاسلوبى فإن هذه السمة تعنى ايضا ان مدلول الصورة المركزية يشكل جانبا مهما فى شخصية الكاتب ورؤيته للحياة عموما، فوجود صورة الجمل المركزية مثلا فى استعارات الامام على قد يوحى بوجود علاقات نفسانية كبيرة تربط بين الامام على والجمل، بحيث ان هذه العلاقة قد بلغت من القرب حدا جعل الامام يفسر كثيرا من الظواهر الانسانية بتشبيهها بمظاهر فى حياة الجمل، وهذا يقتضى ان على المترجم ان يحافظ على هذه الصورة المركزية فى كل الاستعارات لان غير ذلك سيؤدى الى فشل فى ترجمة النص كمرآة لشخصية مؤلفه ونظرته للحياة.

واجمالا نقول ان استعارات الامام علي فى «نهج البلاغة» تقدم دعما قويا للدراسات السابقة التى تؤكد اهمية العوامل الثقافية واللغوية كمحددات لترجمة الاستعارة، لكن تحليل هذه الاستعارات يظهر ايضا ان الاستعارات العربية تثير اشكالات اخرى بسبب بعض مميزاتها التناصية المتمثلة فى السمة الارجاعية وسمة الصورة المركزية.

* * *

الشعرية والخطاب الشعري

في النقد العربي الحديث

سعيد الغانمي *

(١)

ينبغي لنا، أولا، أن نحدد المقصود بالشعرية. مادام الأدب يعتمد في مادته اللغة، ومادامت اللغة مشروطة ببناها الصوتية والنحوية والدلالية، فإن عين دارس الأدب تتجه، قبل كل شيء، إلى المظاهر اللغوية في الأدب، أي الى هذه البنى «الصوتية والنحوية والدلالية، لوصف العلاقات القائمة بينها، بشرط ألا ينسى هذا الدارس أنه أمام نص أدبي، وليس نصا يستعمل اللغة المعيارية العادية. وتبدأ فرادة الأدب، في رأي جاكوبسن، من كونه رسالة تتجه الى ذاتها. وفي حين يدرس علم اللغة مستويات التحليل اللغوي، فان العلم الذي يدرس مستويات التحليل الادبي هو الشعرية، ومثلما يهتم علم اللغة أو اللسانيات بدراسة القوانين المجردة في اللغة، وليس في الكلام أو التطبيق الفعلي، تحاول «الشعرية» كذلك الامساك بوحدة الاعمال الادبية وتعددها في وقت واحد. ومن هنا فانها تريد ان تشتغل على الاعمال، وليس على النصوص، فتضع المصطلحات الضرورية والادوات الاجرائية اللازمة التي لا تقتصر على اضاءة ما تشترك به هذه الاعمال، بل ما تختلف فيه ايضا، دون ان تغفل أهمية الأوصاف الجزئية في النصوص المفردة. وبهذا المعنى فان موضوع الشعرية يتكون من الأعمال الممكنة، أكثر مما يتكون من النصوص الموجودة بالفعل [١].

الشعرية، إذن، تفكر بأعمال وتشتغل على نصوص. وهذا ما يعطيها سمتين أساسيتين: الاولى انها لا تتعلق بقراءة الاعمال الادبية أو تأويلها، بل أن تتأمل في الأدوات الاجرائية لتحليل هذه النصوص، ولذلك فان حقل اشتغالها ليس ما يوجد، أو وجد سابقا من أعمال، بل الخطاب الأدبي نفسه، وما يميزه عن سواه من أنواع الخطابات الاخرى، من حيث هو مبدأ مولد لعدد لا حدّ له من النصوص. فهي حقل نظري يريد ان يثرى بالبحث التجريبي. والثانية: إن تفكيرها بالنصوص الأدبية دون تعيين لجنس أدبي معين ، يجعل منها حقلا يهتم بالتمييز بين ما هو أدبي وما هو معياري، أي بين لغة يمكن أن تفيض عنها لغات ضمنية أخرى، ولغة تكتفي بحدها الأدني، وليس حقلا للتمييز بين ما هو شعري وما هو نثري مثلما كانت الحال في دراسة الأدب سابقا. قد عاني النقد العربي منذ «المبرد» حتي وقت قريب من ثنائية البلاغتين: بلاغة الشعر والوزن، وبلاغة النثر والخطبة [٢]. اما الشعرية فتقترح بديلا اخر عن هذه الثنائية لتجعل التمييز بين الخطاب الادبي والخطاب غير الأدبي.

واستنادا الى القوانين الداخلية المستخلصة من الاعمال المفحوصة، في حقبة معينة، تحاول الشعرية ان تسأل السؤال الأخطر: «ما الأدب؟». وان تعثر على ما يشكل هوية كل نص اختلافا وائتلافا. وهي لا تعول عى الموجهات الخارجية كالوقائع والاحداث والنيات، ما لم يكن هذا التعويل قائما على أساس داخلي نصي. ان الشعرية قراءة داخلية وليست خارجية للاعمال الادبية في تمايزها واندماجها. وحيث ان كل نص يتكون من طبقات متعددة، ومستويات متفاعلة، فان الشعرية

* سعيد الغانمي : ناقد عراقي.

تحاول فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد، من خلال نصوص متعددة. وهذا ما يميزها عن «القراءة» التي هي استكشاف في نص مفرد ذي نظام خاص وتحليل له، وما يميزها أيضا عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات.

من هنا لا تنحصر مهمة الشعرية بالنصوص والأعمال الشعرية وحسب، بل بالنصوص الادبية جميعاً، حتى ليمكن الحديث عن شعرية القصة وشعرية الرواية وشعرية المقامة.. الخ.

ومع ذلك فان ما يعنينا هنا ليست هذه الشعريات، بل شعرية الشعر وحده، أي ما يميز الخطاب الشعري من منظور النقد العربي الحديث، وفي بعض تطبيقاته الفعلية.

وستحاول هذه الورقة ان تفحص المفهوم النقدي عن شعرية الخطاب في النقد العربي الحديث في ثلاثة نماذج، تعدها ثلاث لحظات أساسية، هي: نازك الملائكة، وأدونيس، وكمال أبو ديب، وان تتوصل من خلال هذا الفحص الى بلورة مفهوم نقدي خاص بها. وغني عن البيان ان النماذج المدروسة هنا قد اسهمت الى حد كبير في تطوير حركة النقد العربي الحديث باصرارها على لحظة التأمل الداخلي في الابتداء بالسؤال عن المقومات الضمنية الداخلية للشعر، وبالتالي استبعاد الموجهات الخارجية (الواقع، والمرجع، الايديولوجيا) والانطلاق من العناصر البنيوية للشعر نفسه.

(٢)

لا تكف نازك الملائكة عن الاشارة الى «ان الشعر ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك انه يتناول الشكل الموسيقى للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الاشطر والقوافي واسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»[٣]. وفي مناقشتها لقصيدة النثر تصر نازك الملائكة ان «الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل ان الصور والعواطف لاتصبح شعرية، بالمعنى الحق، الا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن»[٤].

الشعر، في رأي نازك، كلام عاطفي موزون، بل ان هذه العاطفية هي نتاج كهربة الوزن. والشعرية، بما هي المبدأ المولد للخطاب الشعري، تقوم عندها على الوزن. فالوزن هو روح الشعر. وهو رأي يجد أساسه التاريخي عند الزهاوي الذي كان يرى - وهو يخوض معركة الشعر المرسل - ان الوزن هو العمود الفقري الذي لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر، بينما لا تزيد القافية عن كونها ذيلاً لهذا الكائن الحي. ولا حياة لكائن حي بلا عمود فقري، أما ذيله فقد يستغنى عنه ويظل كائنا حيا. ان استعارة الروح الوزنية والمادة الأدبية لدى نازك تستفيد من هذا التناظر. فالوزن في كلا الرأيين، وسواء اسميناه روحا ام عمودا فقريا، يظل جوهر الشعر الذي يستطيع أن يتخلص من بعض زوائده الايقاعية كالقافية - وهي متشابهة في حالتي الشعر المرسل والشعر الحر - ويظل مع ذلك جوهرا. ومن جهة اخرى يستجيب هذا الرأي لخصومة ضمنية أو صريحة بين طريقتين في الكتابة هما الشعر الحر وقصيدة النثر، وعلى احداهما ان تستبعد الاخرى باثبات شرعية ولادتها من رحم الموروث الشعري، ولا شرعية ولادة الاخرى. وهذا ما يجعل نازك الملائكة تقع في تقسيمات خارجية للناس بالنسبة الى الشعر:

١ - إنسان يتذوق الشعر يميز الوزن فيه.

٢ - إنسان ينظم الموزون بلا جمال.

٣ - إنسان يحسن النظم بموهبة موسيقية عالية.

إن هذا التقسيم، الذي لا يختلف كثيراً عن تقسيم «الشعراء فاعلمن أربعة»، لا يبسط القضية الي درجة التبذير وحسب، بل يوقع نازك الملائكة نفسها في كثير من الأحكام المتراجعة، من نحو أسفها على فقدان النظم سمعته الايجابية، وفي الواقع فان هذه المسألة تتجاوز الخصومة المؤقتة بين أنصار الشعر المقفى والشعر المرسل في العشرينيات، أو أنصار الشعر الحر وقصيدة النثر في الستينيات. انها تتعلق بهوية الشعر نفسه. فهل صحيح ان الشعر لا يتعدى حدود الظاهرة الوزنية؟

إن الاكتفاء بالوزن أساساً أو جوهراً للشعر، وبصرف النظر عن الخصومات الشخصية أو الكتابية بين هذا الشاعر أو ذاك، لا يعني انتصاراً للمنظومات التعليمية كالألفيات والأراجيز وحسب، بل أنه يفقر العروض نفسه، ويجرده من وظائفه. فهو يجعله يؤدي وظيفة تزيينية ليطرز القول، ثم يزعم ان هذه الوظيفة التزيينية السطحية هي جوهر الشعر. والحال ان الوزن يمكن ان تكون له أكثر من وظيفة، بل ان شعرية الشعر تقوم في الأساس - كما سنرى - في ادعاء وظيفة والقيام بغيرها فيمكن للوزن - شأنه شأن بقية عناصر الشعر - ان يدعي القيام بوظيفة، لكنه سرعان ما يقوم بوظيفة اخرى خلسة. وبرغم اقتناعنا بان الجوهر ليس سوى مجموعة مظاهر، او علاقات، وقبل ان نتأمل امكان انطواء الوزن على أكثر من وظيفة، نسأل ما وظيفة الوزن في رأي نازك؟

تقول نازك: «إن السبب المنطقي في فضيلة الوزن، هو انه، بطبعه، يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر، ويلهب الاخيلة، لا بل انه يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحادة والتعابير المبتكرة الملهمة. ان الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة»(٥).

إذا جردنا هذه الاجراءات «النقدية» من أغلفتها الشعرية، وجدنا ان وظيفة الوزن، أو فضيلته كما تقول، هي زيادة الصور حدة، وتعميق المشاعر، وإلهاب الأخيلة. ولكن مشاعر من؟ وأخيلة من؟ من الواضح ان نازك تحيل إلى ذات الشاعر نفسه، الذي يعطيه الوزن «نشوة خلال عملية النظم». ما تتحدث عنه نازك هنا إذن هو الشاعر أمام نص مكتوب. وهي تتصور وجود العبارات الشعرية أولا، ثم دخول الكهربة الوزنية عليها ثانيا. ووظيفة الوزن هنا ايجابية قارة تستند اليها جماليات الايقاع في القصيدة. والحقيقة ان الوزن لا يستطيع ان يقوم بذلك إلا إذا كان نقيض ما تشير اليه نازك، أي إذا كان يقوم بوظيفة سلبية غير قارة.

لقد سبق لي أن ميزت بين الوسائل البديعية والوسائل البيانية، وقلت أن الوسائل البديعية هي وسائل التنميط الصوتي التي تمتاز بالتوصيل، والاتجاه نحو الصوت، وواحدية المعنى والموضوعية، وهي بطبيعتها خطية، تعمل على محور التأليف، فتعتمد الذاكرة، وقياس الصورة على مثال سابق. أما الوسائل البيانية، التي هي وسائل التنميط الدلالي، فتمتاز بالتضليل والاتجاه نحو المعجم، وتعدد المعاني، والذاتية، وخلق الصور على غير مثال، والتركيز على محور الانتقاء، وقوة الخيال والعمودية(٦). وفي اللغة المعيارية/ العادية، فإن أية جملة تحاول ان تقيم موازنة بين نوعي الوسائل المذكورين، فتقف، مثلاً، حيث يتطلب الصوت والمعنى. أما في الشعر، فان الوقفة تتم حيث يكون هناك انقطاع على مستوى الصوت، واستمرار على مستوى المعنى. ولو نظرنا الى التوصيل الشعري، من حيث هو مكتوب، لا من حيث يكتب الآن، لوجدنا ان وظيفة الوزن تعمل في الأساس، أو في الأقل تغري بانها تعمل على مستوى الوسائل البديعية،أي أنها وسيلة من بين وسائل التنميط الصوتي. وبالتالي فان وظيفة الوزن ستكون الاغراء بالتوصيل وواحدية المعنى. وهذه هي اللحظة التي تتوقف عندها نازك. لكننا لو أمعنا النظر في هذه الحالة لوجدنا ان اهم صفة يتصف بها الشعر هي التفاعل بين مستويات التحليل، حيث تستطيع وسيلة بيانية ان تقوم بوظيفة بديعية، والعكس بالعكس، فيمكن ان يتنكر الوزن باداء وظيفة دلالية وليس صوتية فحسب.

تمثيلا على ذلك لنقرأ قصيدة «مدينة أخرى» لمحمود البريكان(٧):

وراء المدينة ذات الوجوه المائة
هناك مدينة أخرى
وراء المدينة حيث تشع العمارات
حيث تدور الميادين حيث تعج المتاجر
هناك مدينة أخرى
هناك مدينة الأشباح والاصداء
ساكنة تقلب ذكريات رجالها الموتى
وراء مدينة الألوان والأشكال
والضوضاء والحركة
هناك مدينة أخرى
تراقب خطو الغريب الذي هو أنت.

من الواضح أننا أمام مدينتين، كل منهما في داخل الاخرى: مدينة العمارات، وتحتها مدينة الأشباح. كلتا المدينتين في مكان واحد. توزيع الأبيات بهذه الطريقة مقصود. لقد جعل الشاعر أبيات المدينة السفلية تبدأ من منتصف أبيات المدينة الظاهرة، وكأنها تولد من خصرها. لكن لكل مدينة وزناً خاصاً وإيقاعاً خاصاً. مدينة العمارات من المتقارب، ومدينة الأشباح من مجزوء الوافر.

وكأن لكل مدينة قصيدة خاصة وشاعراً خاصاً، فنستطيع نحن أن نميز بين شاعرين وقصيدتين. سيقول شاعر المدينة الأولى قصيدة من بحر المتقارب:

وراء المدينة ذات الوجوه المائة
وراء المدينة حيث تشع العمارات
حيث تدور الميادين حيث تعج المتاجر
تراقب خطو الغريب الذي هو أنت.

ويقول شاعر المدينة الثانية أبياتاً من مجزوء الوافر:

هناك مدينة أخرى
هناك مدينة أخرى
هناك مدينة الأشباح والاصداء
ساكنة تقلب ذكريات رجالها الموتى
وراء مدينة الألوان والأشكال
والضوضاء والحركة
هناك مدينة أخرى.

وظيفة الوزن هنا لا تقتصر على إحداث التأثير الايقاعي بالدورات الزمانية التي تشغلها الجملة الشعرية، بل هي تحدد وجهة النظر. اختلاف الايقاعين أو الوزنين هو في الأساس اختلاف بين وجهتي نظر لشاعرين مختلفين، وليس مجرد تطريز خارجي. هناك مدينتان، لكل مدينة شاعر، وكل شاعر يكتب قصيدة من بحر مختلف عن بحر القصيدة الاخرى. اختلاف الايقاع هو اختلاف في وجهات النظر، ولا يهم بعد ذلك ان كانا سيتلاقيان (كما سنرى في مكان آخر) أو لا. فالوزن يمكن أن يقوم بوظيفة تضليلية، كما يقوم بوظيفة توصيلية وبالتالي فهو يمارس من التأثيرات المعنوية سراً بقدر ما يمارس من التأثيرات الصوتية علانية.

(٣)

في الجهة المقابلة لتطرف نازك الملائكة يقف تطرف أدونيس. فهو يكتب بوعي كبير لتجربته أن هناك نقداً «يرفض سلفاً البحث في امكان النظر إلي قصيدة النثر شعرياً، أو يرفض أن يرى الشعرية خارج الوزن، ويعني بذلك إنه متأصل في قديم ما، وأنه بسبب من ذلك عاجز عن النظر إلى الجديد إلا بذائقة تقليدية، وهو إذن لا يفهم الجدة الشعرية، بل أنه في أحيان كثيرة يطمسها ويشوهها»[٨]. وخشية أن يقع أدونيس في الحصرية التي وقعت فيها نازك الملائكة، فانه يمسك العصا من طرفها الآخر. وهكذا يستعيد تمييز نازك بين درجات التعبير، بعد أن يحوره تحويراً ضروريا، فتظهر لديه أربع طرق كما يسميها:

أ ـ التعبير نثرياً بالنثر.

ب ـ التعبير نثرياً بالوزن.

جـ ـ التعبير شعرياً بالنثر.

د ـ التعبير شعرياً بالوزن.

التعبيران الأول والثاني لا يختلفان في استعمالهما عن اللغة العادية لأنهما نثر أصلاً، أما الثالث والرابع فهما مناط أهتمام أدونيس. الأول هو التعبير في اللغة العلمية والقانونية التوصيلية الواضحة. والثاني هو التعبير في الأراجيز والمنظومات التعليمية. والثالث هو تعبير قصيدة النثر والكلام الفني المنثور. والرابع هو الشعر الموزون في أشكاله المختلفة. وبرغم ما يلاحظه أدونيس من كون الوزن في التعبير النثري خارجياً «وانه كمي لا نوعي، أي أنه ليس عنصرياً شعرياً» فان هذا التقسيم ليس سوى تنويع على ثنائية البلاغتين القديمة بعد طرد الوزن، واعتبار «الدلالة» مقوماً للشعرية. عل نحو قبلي. ولكي يوضح أدونيس مفهومه عن الشعر يعطي المثالين التاليين:

أ ـ الليل نصف اليوم.

ب ـ الليل موج (أو جمل). (امرؤ القيس)[٩].

يقول : «الجملتان هنا عن الليل كموضوع واحد، لكنهما تثيران طريقتين مختلفتين لادراكه والاحساس. عدا ان لهما معنيين مختلفين. المعنى في الجملة الأولى نثري، فنقول بكلام نثري، والمعنى في الجملة الثانية شعري، فنقول بكلام شعري. الكلام في المستوى الأول اعلامي، اخباري، يقدم معلومات حول الاشياء، ويدور في إطار المحدود، المنتهي. أما الكلام في المستوى الثاني، فيوحي ويخيل، يشير إلى ما يمكن أن يكتنز به الشيء، ويوحي بصور اخرى عنه، أي بامكان تغيره، وهو يدور في المنفتح وغير المحدود»[١٠].

ولكن هذه الصياغة تثير كثيراً من الأسئلة، فهل يمكن الفصل بين الصوت (أو الكلام) والمعنى؟ وهل هناك معنى بلا صوت؟ وهل يمكن حقاً الحديث عن معنى «شعري» ومعنى «نثري»؟.

منذ الجرجاني لم يعد بإمكان البلاغة العربية أن تقول بفكرة المعاني المطروحة على الطريق. فالنظم أو التأليف هو الذي يحدد فصاحة الكلمة. إن الكلمة المفردة لا تستمد معناها من ذاتها مستقلة عما يجاورها من الكلمات بل تستمد معناها في الأساس من موقعها الى جوار الكلمات التي ترد قبلها أو بعدها. وما من موضوع شعري أو غير شعري، وما من كلمة «شريفة» أو «غير شريفة» باستقلال عن سواها من الكلمات «فالألفاظ ـ كما يقول الجرجاني ـ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة. وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك انك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»[١١].

لا بل ان معنى الكلمة لا يتحدد بعلاقات الحضور التي تربطها ببقية الكلمات الحاضرة قبلها أو بعدها في الجملة فقط، بل يتحدد بعلاقاتها بكلمات اللغة الأخرى الغائبة عن تلك الجملة مما يمكن ان تتبادل معها المواقع أيضاً. ولكل وحدة لغوية وجهان هما الدال (وهو الصورة الصوتية) والمدلول (وهو التصور الفكري)، وسواء أكانت العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية كما يرى دي سوسير، أم ضرورية كما يرى بنفنست، فان المعنى هو نتاج تفاعل هذين الوجهين في تأليف لغوي ينسجم مع أعراف اللغة المستعمل فيها. فلا معنى إذن للحديث عن معنى شريف، أو معنى شعري، ومعنى غير شريف أو غير شعري.

يقودنا هذا إلى القول أن «التواتر الدلالي» الذي يشير إليه أدونيس، ليس خاصاً بالمعنى أو الموضوع، بل هو نتاج تفاعل الصوت والمعنى، وحيث ان الوزن هو أحد مظاهر الصوت، فانه يمكن أن يكون عنصراً فاعلاً في تغيير المعنى، كما رأينا في مثال قصيدة البريكان، وطبيعي أنه لا يستغرق كلية المعنى، أما الشعرية، من حيث ارتباطها بالمعنى، فتنشأ عن مقدار تراتب المعنى في داخل البنية الصوتية، أي ما يمكن ان تختزنه البنية الصوتية الواحدة من معان متعددة. إن اتجاه الرسالة الشعرية الى ذاتها يجعلها تستطيع ان تتظاهر بأكثر من معنى. فهي شفرة واحدة تفيض عنها معان أوائل، ومعان ثوان، ومعان ثوالث، وربما معان روابع وهكذا... وهذا ما تسميه البلاغة الحديثة دلالة الايحاء، وما يسميه الجرجاني معنى المعنى، حيث تعني اللغة أكثر مما نقول، في مقابل دلالة المطابقة، أو المعنى الأول حيث تكتفي اللغة بأن تعني ما تقول.

وانطلاقا من تحديد سلبي للشعرية، يريد أدونيس ان ينفيها عن النثر الموزون، بدلاً من استكشافها في الشعر المنثور أو الموزون. ويصل في الاخر إلي أن الوزن في النثر المنظوم «تكأة، شيء زائد، مجرد قالب، وما عبر عنه، بوساطته، يمكن التعبير عنه بالنثر دون أن ينقص شيء منه. ونرى أيضا أن «المعنى» فيه شأنه في النثر: واضح، مباشر، عقلي. ثم أن هذا المثال ينقل «فكرة» أو مفهوماً.. وهذا يوصلنا إلى القول أن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال اللغة» [١٢]. وبنفي الشعرية عن الوزن، يصل أدونيس إلى النتيجة المضادة، وهي حصر الشعرية في «طريقة التعبير،أو كيفية استخدام اللغة».

وحصر الشعرية بـ «كيفية استخدام اللغة» منظوراً اليها كمعنى قبلي، يعني افقارا للغة الشعر والنثر معاً. وقد رأينا ان الشعرية، بما هي حقل نظري، تستبدل ثنائية الشعر/النثر، بثنائية الخطاب الأدبي/ الخطاب اليومي. والحقيقة ان كلتا اللغتين تستخدم «المعاني»، ولكن في حين تكتفي اللغة العادية بالاشارة الصريحة أو دلالة المطابقة، تريد اللغة الشعرية أن تناور فتقدم أكثر من مستوى للتعبير، واقتراح للفهم.

أدونيس، إذن، يصل إلى لغة الشعر لا من خلال فحص هذه اللغة في ذاتها، وانما من خلال المقايسة الخاطئة بما ليس بشعر، أي أنه يحاول اسناد الشعرية إلى المعنى بنفيها عن الوزن. لكن هل أن القول بأن (س) من الناس ليس بملاكم يعني ان (ص) بطل العالم في الملاكمة؟

لتوضيح إمكان أن تنطوي البنية الصوتية ذاتها على معنى تفريعي الى جوار المعنى الذي تقدمه البنية الدلالية، استشهد بالمقطع التالي من قصيدة «البرعم والرعد» لعبد الرحمن طهمازي، التي سبق ان حللتها كاملة [١٣].

الجمرة التفت وبين رمادها انعدمت واكملت الرمادا
بيدي مردت قشورها المتفطرات
أملاً
فلم أجد النواة.

تتحدث القصيدة عن إخفاق التجربة الصوفية في الوصول إلى الحقيقة. وتتحقق ذروة الاخفاق عند هذا المقطع. وتتكافل هنا البنية الدلالية والبنية الصوتية. فعلى مستوى الدلالة يتحقق الشاعر من خيبته بأن يمرد بيديه الجمرة ليجد رمادا بلا نواة، وعلى مستوى الصوت تعطينا الابيات شعوراً متسارعا بالمرارة، حيث يتكرر حرف الميم مولدا فينا الاحساس بالاغلاق والاختناق:

الجمرة التفت وبين رمادها انعدمت وأكملت الرمادا

وفي البيت التالي يكرر الشاعر حرف الراء ليعطينا إحساسا بالنقر والتردد:

بيدي مردت قشورها المتفطرات.

والغريب ان تكرار الميم ثم الراء لا يقتصر تأثيره على تفجير الحس المبهم بالمرارة، بل انه يكتبها. فلو جمعنا الميم والراء لكانت كلمة (مرّ). ونحن نلتقي بهذين الحرفين في وسط كلمة (جمرة) وفي مقلوب بداية (رماد) وفي أول (مردت). بل اننا لوعدنا الى المرجع الذي يمكن ان تحيلنا اليه قصيدة (البرعم والرعد) - وهو سورة الرعد في القرآن الكريم، لاشتراكهما في الاسم - لو جدنا أن أول آية في هذه السورة هي الحروف: ا - ل - م - ر. ولا يوجد التوتر الدلالي على مستوى المعاني وحسب، بل أن توليد المعاني يمكن أن يعتمد على الأصوات نفسها. فوسائل التنميط الصوتي لا تقل فاعلية عن وسائل التنميط الدلالي في توليد المعاني في الشعر.

(٤)

يطور كمال أبو ديب أوسع وأشمل نظرية عربية في الشعرية تستفيد من معطيات النقد الحديث في مختلف مدارسه واتجاهاته، وتحاول ان تؤاخي بينها. وبرغم إصراره على أن «الشعرية خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية» [١٤]، فانه لا يتردد في القول ان «اكتناه العبد الخفي للشعرية يبدو ان ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الانسانية يستحيل النفاذ اليها الآن» [١٥]. والشعرية في التصور الذي يقدمه كما أبو ديب وظيفة من وظائف ما يسميه بـ «الفجوة: مسافة التوتر»، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى «على الشعرية، بل انه

لأساسي في التجربة الانسانية بأكملها، بيد انه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن ـــ وقد يكون نقيضا لــ التجربة أو الرؤية العادية اليومية» (١٦).

الشعرية إذن، عنده ليست الحقل النظري الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب الشعري، بل وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر. وميدان اشتغال الفجوة: مسافة التوتر ليس الخطاب، بل الرؤية والتجربة، فهي شرط ضروري للتجربة الفنية يميزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية. ومن هنا يؤكد كمال ابو ديب ان الفجوة: مسافة التوتر هي في الأساس فضاء «ينشأ من اقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكوبسن نظام الترميز Code في سياق تكون فيه بينها علاقات ذات بعدين فهي:

١ ـ علاقات تقدم باعتبارها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة لكنها.

٢ ـ علاقات تمتلك خصيصة اللا تجانس أو اللا طبيعية: أي أن هذه العلاقات هي تحديدا لا متجانسة في السياق الذي تقدم فيه وتطرح في صيغة المتجانس» (١٧).

يظهر من ذلك أن الفجوة: مسافة التوتر فضاء تصوري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجانسة بما يضفي عليها صفة التجانس والوئام في داخل سياق معين. والشعرية ـ حقلا ـ هي وظيفة من وظائف الفجوة من حيث هي فضاء للتجربة الانسانية باتساعها. وهكذا تمتلك الفجوة: مسافة التوتر قدرة الانتقال من مستوى بحثي الى آخر، فهي أحيانا فضاء للمكونات الفكرية لدي المبدع، أو ما يسميه لوسيان جولدمان برؤية العالم، وأحيانا فضاء للمكونات اللغوية في النص، وفي الوقت نفسه قد تكون فضاء لآليات التلقي لدى القارىء. يقول أبو ديب: «تتشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصورية ايضا، اي لا من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضا»(١٨).

اتساع مفهوم الفجوة: مسافة التوتر هذا يبدأ ولا ينتهي. فهي تشمل ما قبل النص والنص وما بعده، وتكون جزءاً من تاريخ الأدب، والأعراف التي تسود فيه، وجزءا من رؤيا العالم لدى الشاعر أو الكاتب، وخصيصة نصية، وطريقة لاستقبال النص في النظام الذهني لدى القارىء. يكتب أبو ديب: «يمكننا أن نقرأ تاريخ الشعر باعتباره تاريخ الفجوة: مسافة التوتر وتطورها عن الكلاسيكية إلى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة. وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤي الابداعية، وعلى صعيد تصور بنية العمل الأدبي أو الفني، ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضا مليئة بالاثارة والكشوف الفنية»(١٩). وبالتالي تتحول الفجوة: مسافة التوتر من مستوى البحث عن المقومات النصية لشعرية الشعر إلى مستوى التجريد الفلسفي الذي يبحث عن الموجهات الفكرية لشعرية العالم، أي أنها بحكم محاولتها الجمع بين المذاهب والمناهج النقدية المختلفة، محكومة بالتحول من خصيصة نصية إلى خصيصة ميتافيزيقية تبحث، باسم النزوع الشامل، عن الشعرية خارج الشعر.

ضمناً، يريد كمال أبو ديب أن يوفق بين عدة مناهج. ولعل أهم هذه المناهج التي يريد التوفيق بينها هي: النقد المتجة الى القارىء عند آيزر وجماعة نقد استجابة القارىء، والنقد المتجه إلى النص لدى السيميائيين من أمثال يوري لوتمان وريفاتير وجان كوهن وسواهم، والنقد المتجه لى السياق وبخاصة لدى لوسيان جولدمان.

لقد استعمل آيزر مفهوم «الفجوة» في كتابه «القارىء الضمني» مطورا إياه عن انغاردن. وتمثل عملية القراءة لدى آيزر وسيطا بين العمل الفني لدى المؤلف والتجربة الجمالية لدى القارىء أو المتلقي. فلا يتحقق العمل الفني في الوجود الا حين يكون هناك تفاعل بين النص والقارىء، أي بين القطب الفني لدى المؤلف، والقطب الجمالي لدى القارىء. ووظيفة الفجوة لدى ايزر هي تنظيم الحقل المرجعي للأجزاء النصية المتفاعلة بانعكاس بعضها على بعض، وضبط كل العمليات التي تحدث في داخل الحقل المرجعي لوجهة النظر الهائمة، وخلق وجهة نظر في الحقل المرجعي(٢٠). فالفجوة مفهوم نصي، وملء الفجوة فاعلية يقوم بها القارىء. وبذلك يحافظ آيزر على قانون الظاهراتية الذي سنه «هوسرل» في أن كل شعور هو شعور بشيء. القراءة هي عملية تحقق النص لدى القارىء. فالقارىء عنصر فاعل في ملء الفجوات التي يخلقها النص في لفه ودورانه. أما لدى كمال أبو ديب فان الفجوة ـــ كما رأينا ـــ توجد قبل النص ومعه وبعده. ولذلك فان فاعليتها لا تقترب بالقارىء وحده، بل تقترن قبل كل شيء برؤية العالم التي يبثها المؤلف في تضاعيف عمله.

ومن هنا فإنها مفهوم أيزر مطبقا على الجهاز النقدي لدى لوسيان جولدمان، ومستثمرا بنية التضاد في النقد النصي لدى يوري لوتمان. وبالتالي يصح عليها ما يصح على نقد جولدمان

من اقامة مماثلة بين عالمين هما البنية الفوقية للفكر (أو الشعر هنا) والبنية التحتية الاجتماعية، ثم ربط هذين العالمين بجسر التشاكلات أو المماثلات الشكلية بين الرؤية الفكرية والممارسة الاجتماعية. ولذلك فان شعرية يقترحها جولدمان تظل محكومة بالخارجية والتماثل بين عالمين، وليس التفاعل بينهما.

كمال أبو ديب يشبه جولدمان هنا، أكثر بكثير مما يشبه آيزر. ولذلك فإنه يكتب في آخر كتابه «الشعرية» ما يأتي: «الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الإنسان والعالم، الطبيعة وآلهتها، المجتمع وصراعاته، الحضارة وسمومها وعظمتها، الطبقات المسلوبة المستغلة وملحمة صراعها ضد طبقات لم تزل عبر التاريخ تمسح وجودها بالقسر والقهر والقمع، وكل ما في اللغة من قافات وقيافات... إلخ» [21].

لقد اتسعت الشعرية لتشمل كل شيء يقوم على بنية التضاد، ومن هنا يهتم أبو ديب بعنوانات فرعية يعيد فيها النظر بموضوعات كثيرة، استناداً إلى هذه البنية، دون ان ينتبه إلى أن تضخم الشعرية المفرط هذا سيجعل الفجوة. مسافة التوتر بنية لا توجد في مكان أو عند أحد، وبالتالي بنية ميتافيزيقية «متعالية». ومثل كل بنية ميتافيزيقية، فهي غير قابلة للتحديد والوصف والاكتناه، أي أنه سيجعلها عكس ما أرادها حين افترض في البداية أنها خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية.

(٥)

نحتاج، إذن، إلى شعرية لا تفرط في التضييق، ولا تفرط في الاتساع، شعرية تبدأ من النص نفسه. فالنص ليس مجرد حامل ينقل المعنى، أو حاو له، وليس وعاء يصب فيه الكاتب أفكاره التي يستقبلها المتلقي استقبالا سلبيا. ويبدو أن «رؤية العالم» «بما هي تماثل بين البنية الفكرية والبنية الاجتماعية تعود بنا إلى هذا الفهم للنص باعتباره تجسيدا للمعنى، أو حاملاً لمحمول خارج النص، كما كانت تذهب إلى ذلك النظرية الجمالية التقليدية. ولعل من أبرز الملامح التي يتميز بها النص الفني عن سواه هو انطواؤه على مستويين من الدلالة في الاقل. وانطواؤه على مستويين يعني انطواءه على لغتين في الاقل. فالنص فضاء سيميائي تتفاعل فيه اللغات وتتداخل وينظم بعضها بعضا تنظيما تراتبيا [22]. وهو لا يجسد المعاني، بل يولدها. ولا تأتي عملية توليد المعاني نتيجة اتساع في البنى فقط، بل نتيجة تفاعل هذه البنى وتداخلها. والمهمة المزدوجة التي يتكفل بها النص هي تمثيل المعاني من جهة، وتوليد معان جديدة من جهة أخرى.

لكن كيف يمكن ان تتفاعل البنى في النص؟

لعل أدق تعريف للبنية هو ذلك التعريف الذي قدمه ريفاتير حين قال: «إن البنية نظام يتكون من عناصر متعددة، لا يمكن أن يتعرض أي منها لتغيير دون احداث تغييرات في العناصر الأخرى جميعاً» [23]. وهذا يعني أن عناصر البنية تتبادل التأثير، بحيث أن أي تغيير في واحد منها يؤدي إلى تغييرها جميعا. وإذا نظرنا إلى القصيدة كبنية، فان تعدد مستويات هذه البنية وعناصرها المختلفة ستتبادل التأثير، أي أن أي تغير يطرأ على النظام الايقاعي مثلا سيكون تغييرا لوجهة النظر، أو النظام الدلالي أو الصوتي.. الخ. ولان النص مولد للمعاني، وليس حاملا لها، ولأن التفاعل قائم بين مستويات بنية القصيدة وعناصرها، فان الوظائف التي سيقوم بها أي عنصر من عناصر الفعل الاتصالي ستتفاعل وتتداخل أيضا. ولابد من البدء بلغوية الشعر، واللغة ليست الدلالة فقط، بل هي التفاعل بين الصوت والدلالة في سياق معين، لكن في حين تتوقف اللغة عند وظيفة معينة اساسية لكل عنصر من عناصرها، يريد الشعر ان يخلخل هذه الوظيفة، فيعيد ترتيب هذه العناصر ترتيبا جديدا يؤدي بالتالي الى تغيير العلاقة بين اللغة والفكر. إن الشعر باكتفائه بأبنيته اللغوية يتصور، ويغرينا بأن نتصور معه، أنه يستبدل الكلمات بالاشياء، فيصير الحجر «حجريا» كما يقول الشكلانيون الروس، ويجعل «ماء الملام» ماء كما يقول أبو تمام. ولا يمكن حصر هذه الأبنية بمستوى واحد نزعم أنه الشعر كله. فالوزن أو العروض أو البنية السطحية، بما فيها من عناصر صوتية وجناسات، وتوريات، وتكرار ليست الشعر كله، انها عنصر واحد فقط من عناصره. واعادة نظم هذه العناصر بطريقة تتغير فيها وظائفها هي ما يجعل من الشعر شعرا. وكذلك الدلالة أو المعنى. ان التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، أو حتى الاسطورة والايديولوجيا، هي كلها ثمرة التفاعل بين نظام صوتي ونظام دلالي، يريد واحد منهما أو كلاهما ان يغير وظيفته سرا ويمكن للتوتر الدلالي ان ينشأ عن عنصر صوتي، مثلما ينشأ عن عنصر دلالي.

إن بنية الشعر هي نسيج عناصره الداخلية كنظام لغوي يتفاعل فيه الصوت والدلالة والسياق، وليست عنصرا يأتي اليه من الخارج، وإلا لارتددنا إلى شعرية الكلمة المفردة بذاتها، وشعرية الحقيقة، وشعرية الشيء، إلى غير ذلك من أوهام تجاوزها النقد. يمكن طبعا الحديث عن شعريات للأشياء، لكن هذه الشعريات تأتي من داخل الشعر، وفي استعمال محدد، وليس من خارجه بافتراض مقوم ذاتي في الاشياء نفسها، والفجوة التي يتحدث عنها آيزر أو كمال ابو ديب ليست ملكة ذاتية يتمتع بها القارىء، بل مشاركة القارىء في ردم الفراغات التي تنتج عن تفاعل مستويات القول الشعري. ولا يتم هذا

الردم كيفما اتفق، بل استناد إلى أعراف وتقاليد تمثلها القارىء قبل ذلك. فلدى القارىء مخزون من الخبرة الناتجة عن قراءات سابقة. ان من يقرأ قصيدة معينة لا يقرأها وفقا لهواه الذاتي ورغبته الإعتباطية، بل لابد ان يفك شفراتها بما تمثله قبل ذلك من مفاتيح سابقة اكتسبها من قراءة عدد لا حصر له من النصوص. وهنا تظهر الحاجة إلى اكمال الشعرية بالقراءة، أي تطبيق المعلومات النظرية عن الخطاب المولد على نصوص فعلية.

ومع كل ما في الاجتزاء من عيوب، دعنا نأخذ، تمثيلا على ذلك، المقطع التالي من قصيدة «اللقاء الأخير في روما» لمحمود درويش [٢٤]:

صباح الخير يا ماجد

صباح الخير والأبيض

قم اشرب قهوتي، وأنهض

فإن جنازتي وصلت

وروما كالمسدس -

كل أرض الله روما...

تحمل القصيدة عنواناً فرعياً هو «مرثية لماجد أبو شرار» ولذلك فان قراءتنا أياها، مرثية، تغتني باسترجاع كامل الموروث الرثائي في الشعر العربي من أبيات عبدة بن الطبيب في رثاء قيس بن عاصم حتى الوقت الحاضر. ومن الطبيعي أن يخاطب الشاعر من يرثيه، ففي أبيات عبدة بن الطبيب يقول:

عليك سلام الله قيس بن عاصم

ورحمته ما شاء أن يترحما

تحية من ألبسته منك نعمة

إذا مر عن قرب بقبرك سلما

فما كان قيس هلكه هلك واحد

ولكنه بنيان قوم تهدما

غير ان اتجاه هذا الخطاب الى ميت، في الموروث الرثائي العربي، يفترض ان الميت حي قادر على استماع الخطاب والرد على السلام. ان تحية محمود درويش «صباح الخير يا ماجد» لا تختلف في جوهرها عن تحية عبدة بن الطبيب «عليك سلام الله قيس بن عاصم». ولكن في حين يفترض عبدة بن الطبيب حياة قيس بن عاصم ميتا، يفترض محمود درويش حياة ماجد حيا. ولذلك فهو يدعوه الى فعل حياة يومي هو شرب القهوة الصباحية، والتهيؤ لوصول جنازة الشاعر. ولكن كيف تصل جنازة الشاعر؟ لقد أحيا الشاعر جنازة المرثي ليفترض بالمقابل وصول جنازة الراثي. هنا نرى تبادل أدوار مثيرا. المرثي حي، والراثي ميت، لأن وصول جنازة الشاعر يعني كونه ميتا أيضا. فكيف يرثي الميت الحي؟ لا خيار لنا إلا ان نتصور ان ماجدا هو الذي يرثي محمود درويش، وليس العكس. ولأنه حي، فان تحيته تؤكد على الأبيض الذي يرمز إلى شيئين في وقت واحد. فهو لون الحياة، في مقابل لون الحداد (الأسود) من جهة، وهو مكان إطاري للفعل المحاصر في مناخ البحر الأبيض المتوسط من جهة أخرى. ولأن المرثي حي، فان الأفعال التي يقوم بها أفعال في صيغة المستقبل الذي لم يحصل بعد «فعلا الأمر: اشرب وانهض، وهذا الأخير يشكل قافية مع : أبيض)، بينما لا يوجد سوى فعل ماض واحد للشاعر (ان جنازتي وصلت). ولقد سبق للشاعر ان أورد هذه العبارة بتمامها في قصيدة «عودة الأسير» [٢٥]:

ليسكت ها هنا الشعراء والخطباء

والشرطي والصحفي

ان جنازتي وصلت

كيف يمكن لميت ان يكلم الاخرين، ويخبرهم بوصول جنازته، إذا لم يكن حيا، أي اذا لم يكن موته نفسه حياة أخرى له. في قصيدة «نشيد الى الأخضر» يكتب محمود درويش [٢٦]:

وأنا اكتب شعرا، أي أموت

فعل كتابة القصيدة، أو الرثاء تحديدا، هو إذن علامة موت الراثي وليس المرثي. وبما ان المرثي حي، والراثي ميت، شعريا، فان القصيدة لا يكتبها الراثي بل المرثي. ولهذا تتجه أفعال المرثي الى المستقبل، وأفعال الراثي إلى الماضي. الشاعر يرثي الفقيد بشعره، والفقيد يرثي الشاعر بموته. وكلاهما حي/ ميت أو ميت / حي.

لكن موت ماجد حدث فعلي حصل في روما. وسيادة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا يطمس الاحالة، بل يجعلها غامضة [٢٧]. ولذلك تبدو روما للشاعر بصورة مسدس مسدد اليه. وما يحصل للشاعر والفقيد يحصل لروما ايضا، فهي الاخرى ترتفع من وجودها الفعلي في صيغة التشبيه المحدد بمكان فعلي على الخارطة (روما كالمسدس) الى تجريد مكاني يعانق الامكنة كلها ويتماثل معها (كل أرض الله روما). وإذ كان المبتدأ في هذه العبارة أليفا باعتبار وقعه اللغوي والديني القريب «كل أرض الله» فإن الخبر يتناقض معه «روما» إذ كيف يمكن أن يتماثل جزء من الأرض مع الأرض كلها.

في الواقع إن التماهي بين (روما) وكل أرض الله جزء من التقاليد الشعرية القديمة. ونجد هذا التماهي في مسرحية لكورنيه، حيث يقول «سر توديوس» القائد الروماني الذي

انشق على قيصر وأسس جمهورية في أسبانيا:

لم أعد اسمى روما أرضاً تحوطها الأسوار

فهذه الأسوار التي كانت أبدع ما تكون في الماضي

لم تعد سوى السجن أو بالأحرى القبر

ولما كنت أملك الآن كل دعائمها الحقيقية،

فان روما لم تعد في روما، انما تكون كلها حيثما اكون.

وقد استثمر هذه الابيات المفكر ـ المسرحي الفرنسي جبريل مارسيل في مسرحيته (روما لم تعد في روما) [٢٨]. والجدير بالذكر أن محمود درويش لم ينشر في مجموعته (حصار لمدائح البحر) بيتا كان قد نشره قبل ذلك في القصيدة يقول فيه: (روما لم تعد روما).

ويبقى المجال واسعاً للحديث عن العلاقة بين الشعرية والقراءة..

الهوامش

(١) O. Ducrct and T.Todorav, Encyclopedic Dictionary of the sciences of language, p. 79.

(٢) المبرد، محمد بن يزيد: البلاغة، تحقيق د. رمضان عبدالتواب، ص ٨٠ .

(٣) نازك الملائكة وقضايا الشعر المعاصر ٦٩ .

(٤) نفسه ٢٢٤ .

(٥) نفسه ص ٢٢٥ .

(٦) سعيد الغانمي : اقنعة النص ص ١٠٠

(٧) محمود البريكان: قصائد، مجلة الاقلام العدد ٣/ ٤ ١٩٩٣ ص ٨٧ .

(٨) أدونيس : سياسة الشعر، مقالة ما الشعرية؟ ص ٦ .

(٩) من الواضح أن مثال أدونيس هذا يستند إلى بيتي امريء القيس:

وليـــل كمـــوج البحــــــر أرض ســـــدولـــه

علي بـــــــــأنــــــــــواع الهمـــــــــوم ليبتلي

و:

فقلــــــــــت لــــــــه لما تمطـــــــــى بصلبـــــــه

وأردف أعجــــــــــــــازا ونــــــــــاء بكلكــــــــــل

غير أن في صياغة أدونيس تمثيلا، أما بيتا أمريء القيس ففي أولهما تشبيه، وفي ثانيهما استعارة. وإذا عرفنا أن التمثيل مرحلة وسطى بين التشبيه والاستعارة أدركنا الفرق بين المثال الأصلي وصياغته الثانية. لأن التشبيه (والتمثيل أيضا من حيث هو تشبيه بلا أداة) مقايسة بين عالمين يظلان منفصلين. في حين أن الاستعارة مطابقة بين عالمين واندماج لهما في واحد. وواضح ان الاستعارة هنا تهدد قانون الهوية الذي يريد التشبيه الاحتفاظ به.

(١٠) سياسة الشعر ص ٢٤ ـ ٢٥ .

(١١) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ص ٣٨ .

(١٢) سياسة الشعر ص ٢٤ .

(١٣) أقنعة النص ص ١٢٠ . والجدير بالذكر أن هذا التحليل الصوتي يحمل بعض الشبه مع تحليل صوتي مماثل قام به الناقد الروسي يورى لوثمان، ولم اكن قد اطلعت عليه. انظر فيه:

Ann Shukman, Literature and Semiotics, A study of the writings of yu M. Lotman, P 60.

(١٤) كمال أبو ديب: في الشعرية ص ١٨ .

(١٥) نفسه ص ١٤ .

(١٦) نفسه ص ٢٠ .

(١٧) نفسه ص ٢١ .

(١٨) نفسه ص ٣٧ .

(١٩) نفسه ص ٤٨ .

(٢٠) Wahgang Iser, The Implied Reader, P. 275.

(٢١) في الشعرية ص ١٤٣ .

(٢٢) Jurij Lotman, The Future of structuralism, Poetics 8 (1979) p. 503.

(٢٤) محمود درويش: حصار لمدائح البحر ص ٧٣ .

(٢٥) محمود درويش : الديوان ٢ : ٣٤٢,

(٢٦) الديوان : ٢ : ٥٤٨ .

(٢٧) R. Jakobson, Language in Liter ature, P. 85

(٢٨) جبريل مارسل: روما لم تعد في روما، ترجمة فؤاد كامل، ص ١٧٤,



الشعر الاندلسي
العلاقة مع المشرق

سلمى الخضراء الجيوسي *

يجب ان تكون نقطة الانطلاق الأولى التي تفرض نفسها على الشاعر هي أن الشعر الأندلسي ذو علاقة شديدة الوثوق بنظيره في المشرق، تكاد تكون تعايشية معه، وفي الوقت نفسه يجب أن نحاذر من الاعتقاد بأن نتاج الشعراء الاندلسيين لم يكن غير انعكاس لتأثير شعراء المشرق عليهم، فالشعر العربي في المغرب لم يكن محض تقليد واعادة انتاج واعية لرديفه في المشرق، بل هو فرع من فروعه ووليد من صلبه. كما أن بعض الصفات البارزة فيه، كالمجاز الذهني ووصف الحدائق والأزهار، لم تكن محض اقتباس من شعراء المشرق. فالأحداث الكبرى في الشعر لا تتم عن طريق المحاكاة والتقليد. وعندما تنجح تجربة في الشعر (أو في أي فن من الفنون)، وتنتشر على نطاق واسع، فان ذلك يحدث، أولا، لأن ذلك الفن نفسه كان قابلا لذلك، وكان اولئك الذين يتولونه قادرين، فنيا ونفسيا، على تمثل التجربة الجديدة، وثانيا، لان تلك التجربة تناسب المزاج، أو ترضي التوقعات والحاجات والذوق لدى جمهور الشعر في ذلك الزمن. والذي يحدث في مثل هذه الأحوال أن يظهر شاعر يمارس على الشعر سيطرة أقوى من سواه، ويمتلك من الجرأة أكثر مما عند معاصريه، فيحدث تجديدا يتبعه فيه غيره من شعراء جيله (وقد يحدث هذا على يد عدد من الشعراء في الوقت نفسه يعملون منفردين أو مجتمعين)، ثم تشيع التجربة الجديدة، أحيانا بعد فترة «التريث المألوف» كما وصفه جورج كبلر Gorge Kubler مما يؤدي إلى تمثل هذا التجديد تمثلا هادئا، وأحيانا دفعة واحدة كأنما بفعل السحر. ان تاريخ الشعر العربي، في الواقع، يقدم كثيرا من الأمثلة على مثل هذه التغيرات العامة التي قد تحدث، كما أسلفنا، إما سريعا ودفعة واحدة، أو خلال فترة قصيرة من الزمن. ويجب أن يوضح هذا لنا أن الاتجاه الجديد لا يمكن أن يتم نتيجة الميل للمحاكاة عند جيل بأكمله من الشعراء، بل نتيجة قابلية في الفن واستعداد كامن فيه لتمثل هذا النوع من التغير في هذا المنعطف الزمني المعين. وقد يكون التغيير في الشعر في اتجاه معين امرا لا مفر منه. وهكذا، فان ما حسبه كثير من النقاد ومؤرخي الأدب قضية «محاكاة واتباع» في الشعر الاندلسي قد لا يكون سوى علامة على أن الشعر العربي كان في حاجة إلى أن يتطور تطورا متماثلا في تلك المواطن من العالم الناطق بالعربية التي تشابهت فيها الحياة بوجه عام - وفي هذه الحالة في تلك المواطن «المتمدينة» في المشرق والمغرب حيث ازدهرت حياة حضرية مترفة كانت جزءا حيويا من حضارة عظيمة مزدهرة.

لقد كانت احدى المشاغل الكبرى التي شغلت النقاد ومؤرخي الأدب الذين كتبوا عن هذا الشعر، من عرب وغير عرب على السواء، هي محاولة التعرف على مظاهر الاستمرارية والاختلاف في الشعر الاندلسي، يدفعهم إلى ذلك أن الاقليم كان كذلك موطن أقوام ولغات أخرى. وليس ثمة من مقياس دقيق يمكن ان يحدد الحوافز التي قد تكون أثرت علي الشعر العربي في الاندلس (وفي المشرق) بفعل ذلك التجمع العجيب لعدد من الاقوام والثقافات تحت راية الإسلام التي وحدت بينها، ولكن

* سلمى الخضراء الجيوسي: شاعرة وناقدة واستاذة بجامعة كولومبيا - نيويورك نقلت الى العربية عدد من اهم الروايات والقصص العالمية.

مهما يكن من أمر تلك الحوافز فانه قد تم تمثلها في الشعر وانصهرت بروحه وظهرت بشكل طبيعي في المصطلح الشعري العربي الخاص. ولاشك أن روح الشعر والمصطلح الشعري العربي، لم يصبهما ـ فيما أظن ـ أي تغيير جذري بفعل أية مؤثرات خارجية، على الرغم من تطورهما الدائم لمسايرة أزمنة بعينها.

ولكن الإسلام الذي خاطب العالم باسم ديانة لا عرقية وشاملة، لم يكن عامل التوحيد الوحيد داخل الحضارة الإسلامية نفسها، فقد كانت اللغة العربية عنصر توحيد معادلا للإسلام، وهذه مسألة ذات أهمية كبرى في دراسة الشعر الاندلسي. لقد كانت العربية قبل كل شيء لغة القرآن والأحاديث النبوية، وثانيا كانت لغة السلطة السياسية. لغة طبقة حاكمة لا ترى لغة أخرى يمكن أن تعادلها في غناها وقدرتها الاستيعابية ـ وهو موقف نخبوي تنامى خلال العصور حتى غدا علامة تفوق للعرب ولغير العرب على السواء، أن يتميز المرء في كتابة الشعر والنثر بعربية راقية. وقد نهض هذا الموقف حائلا دون أي تراخ ازاء اللغة النقية والتركيب المتماسك والدقة النحوية، وكان غير العرب غالبا هم الذين أخذوا على عاتقهم مسؤولية تدوين اللغة والنحو. ثالثا، كانت العربية لغة الشعر، وهو فن العرب الأعظم والأكمل الذي تبوأ مكان التكريم الأكبر، سلاح الدعاوة عند الخلفاء والأمراء، سجل وقائع التاريخ، ديوان حكمة العرب جميعها، والمحتفي بالأبطال والمعارك والمعبر الأعظم عن الحب والشوق والألم والفرح، وأداة تمثيل الرفيع في جمال الأنوثة واكتمال الرجولة. ومع أن اللغة كانت متجذرة محصنة، فقد كانت أيضا ذات حيوية كبيرة، لذا كانت عرضة لمؤثرات واسعة لا تخضع للسيطرة الواعية وليس من السهل ملاحظتها.

ويجب أن نذكر أن المؤثرات الاجنبية في الشعر العربي الرسمي (أي الشعر المكتوب بالفصحى وبنظام الشطرين والقافية الموحدة) كانت محدودة في مداها حتى بدايات القرن العشرين. وبالاضافة إلى عناصر التوحيد المذكورة، فان الحاجة الدائمة الى شعر المديح على امتداد الامبراطورية الاسلامية بما في ذلك الاندلس، أدت الى ظهور أنماط معينة من التناول، غدت ذات صيغ ثابتة، فازدادت مقاومتها للعناصر الخارجية (ولو أن فن المديح نفسه قد دفع بالشاعر إلى محاولة الابتكار في نطاق الحدود الصارمة المفروضة). ثم إن الأسلوب الخاص بنظام الشطرين والقافية الموحدة له أثر متميز أنتج خصائص شكلية غدت متجذرة في وجدان الشعراء والجمهور على السواء وبقيت على ذلك حتى العصور الحديثة ـ كما يتضح من المعركة الصاخبة الساخنة التي احاطت بحركة الشعر الحر في العربية في عقد الخمسينات من القرن العشرين.

وهكذا، فعلى الرغم من التغيرات الهائلة في اللغة والاستعارة وغيرها من العناصر الشعرية كدخول الرمزية المعقدة إلى الشعر الصوفي، فان عناصر الايقاع والوزن وبنية العبارة إلى حد كبير، إلى جانب النظرة الأساس إلى العالم لدى الشعراء أنفسهم، لم تعرف إلا قليلا من التغير الجذري عبر القرون. وثمة سبب آخر ساعد هذا الوضع إلى حد كبير في الشعر العربي التراثي في الاندلس. فقد كان الشعر الاندلسي مقتلعا من جذوره وعلى شيء من العزلة (إذ لم يكن شمال أفريقيا مركز نشاط شعري كبير في العصور الوسطى)، في الوقت نفسه فإنه في «العصر الذهبي» بين القرن الرابع / العاشر والخامس/ الحادي عشر، لم يجابه في محيطه المباشر تحديا من أي شعر مهم في لغة مختلفة كان يمكن ان يفرض نبوغه الخاص على الشعر الأندلسي ويؤكد أساليبه في التناول، فيدفع به إلى الابتعاد عن أساليب التناول الموروثة. وهكذا بقي الشعر الأندلسي كامل الانشغال بالشعر المشرقي، يتلقى منه الغذاء الدائم.

قبل البدء بدراسة الشعر العربي في الأندلس، من المهم النظر في بعض الاراء التي عرضها بعض كبار مؤرخي الأدب من غير العرب حول هذا الموضوع. يرى هنري بيريز Henri Peres أن «على المرء ألا ينظر دوما إلى الأصل السامي وحده في هذه الأمثلة (الشعرية)، فيجب ألا يغيب عن البال أن السكان المسلمين من الأسبان في القرن الحادي عشر لم يكونوا سوى امتداد عرقي للسكان القدامى. وحسب هذه الفرضية يؤكد بيريز بأنه يمكن متابعة تراث محلي قوي بخصائصه المميزة في كثير من المظاهر الثقافية في شعر الجزيرة الايبيرية بغض النظر عن اللغة المكتوبة فيه. غير أن هذا الرأي يجعل من «العرق» أساسا يقرر عملية الابداع، ويفترض ان التقاليد الشعرية المحلية يمكن ان تنتقل بسهولة عبر الحدود بين لغات وثقافات شديدة الاختلاف ورؤى لا تشابه بينها الى العالم، كما يوحي ذلك ايضا بحرية الانتقال بسهولة بين مصطلح شعري واخر على الطرف النقيض منه لا سيما أن المصطلح الشعري العربي يقوم على تراث شديد الرسوخ ـ ويحتفظ في الوقت نفسه بخصائصه المحلية (التي تعني هنا الخصائص الايبيرية). إن هذه فرضية لا يمكن الأخذ بها، لان اللغة العربية والثقافة الاسلامية لم تكن لهما أية علاقات فعلية باللغات والثقافة الايبيرية.

من ناحية اخرى يزعم ليفي بروفنسال Levi-Provencal «ان الازدواجية اللغوية التي شاعت بين الاندلسيين في العصور الوسطى توحي بأن هؤلاء الذين كانوا يتكلمون غالبا اللغة

الرومانسية مع أفراد أسرتهم واللغة العربية في المجالات العامة، كانوا ينظمون الشعر بلغة هي في الاساس غريبة عليهم، فبقيت نتيجة لذلك ثقيلة مصطنعة تشبه لغة الشعر اللاتيني الملقنة تلقينا التي كان يكتبها علماء عصر النهضة». إن نظرية ليفي بروفنسال تصور عالما غدت فيه العربية لغة ثانية، وغدا فيه العرب وغير الأسبان من المسلمين في الأندلس أقواما اكتسبوا المزايا الايبيرية من جميع الوجوه. لا شك انه يتضح من كتب المراجع العربية الكبرى ان المسلمين كانوا يتكلمون بعض اللغات الأيبيرية، وان المجتمع الاسلامي في الاندلس كان ذا طبيعة مختلطة، فأثر ذلك في تطور اللغة المحكية بين الناس. لكننا نجد كذلك نموا مستمرا معا للفصحى حيث استجد فيها الكثير من الكلمات ذات الأصل العربي النقي، لكنها اندلسية محضة ونحن نعلم كذلك أن مخزون الكلمات العربية الاندلسية الدالة على الأدوات والأطعمة والتداخل الاجتماعي وغيره، أي الكلمات المستعملة في الحياة اليومية، كان هائلا. كما نجد كذلك أشارات إلى كثير من الأمثال الأندلسية الصرف مما يدل على استعمال اللغة العربية في السياق الاجتماعي هناك. ونقرأ عن الاهتمام الكبير باللغة والدراسات اللغوية عند الاندلسيين، وعن الاهتمام بالشعر والشعراء بشكل واسع لا يقل عما كان يجري في المشرق.

لا شك أن اللغة الرومانسية تسربت فعلا الى لغة الكلام اليومي، ولكنها لم تأخذ مكان العربية قط، بل اختلطت بها في الكلام الدارج، ونلمس الدليل على ذلك في اللغة الاندلسية الدارجة التي نجدها في الزجل، وهو فن شعري أصبح ناضجا في القرن السادس/الثاني عشر، كما نلمسه في بعض خرجات الموشحات التي ترد فيها مفردات مختلطة. أما العربية الفصحى فقد بقيت لغة الدين والقانون والدولة، وفوق ذلك لغة الثقافة والشعر المستعملة في ما يمكن تسميته بالأدب الراقي، وقد كانت لغة حية ذات نمو مستمر. أن المقارنة مع المشهد الحديث واردة هنا إذ نجد الشعر المكتوب بالعربية الفصحى اليوم قد طور مصطلحه الشعري من داخل رديفه الموروث، كما كان يفعل دوما خلال العصور. ولو تيسر لهذا المصطلح الشعري المعاصر بالفصحى، وهو واحد من حيث الأساس في جميع انحاء العالم العربي، أن يدرس في ضوء المعايير اللغوية الحديثة، لتبين انه يختلف جذريا عن المصطلح الشعري الذي نجده في اللهجات المحكية المختلفة، رغم أن الأمر في الحالتين لا يخرج عن كونه تعبيرا إبداعيا طبيعيا عند العرب. ويجب أن نؤكد هنا أن شعر الفصحى في يومنا هذا يعبر عن التجارب الأصيلة العميقة لدى العرب المعاصرين في كل مكان، وقد كان الأمر كذلك في الأندلس. فقد كان الشعراء العرب ومازالوا يكتبون في مصطلح تمكنوا من تمثله غريزيا ومن التفاعل معه على مستوى عاطفي كامل.

وهنا يرد السؤال في محله: هل الشعر الاندلسي فن «حدود»؟ هل يسعنا النظر إلى الشعر الاندلسي الرسمي بوصفه أدبا معزولا، ولد في محيط غريب، تتسرب اليه على الدوام نوازع حضارة مختلفة ولغة مختلفة؟ هل كان الشاعر الاندلسي يشعر بالولاء نحو أكثر من ثقافة واحدة، فينظر إلى نفسه وثقافته من خلال مفهوم متعدد الأبعاد؟ هل كان الشاعر يختزن ذاكرة شعرية فيها غير الشعر العربي، وهل كان يعاني من أزمة هوية؟ هل كان وهو يكتب يتخطى حدود ثقافته ولغته فيتداخل مع أية تقاليد مختلفة؟ وهو إذ كان يعيش في محيط ذي لغتين وثقافتين، أي نوع من الصراع كان يعاني وهو الشاعر المسلم، وريث تراث عريق من الشعر العربي؟ هل أدى ذلك إلى واقع ذي مفهومين؟ هل كان يحس بأنه مطوق فيشعر بحاجة إلى تكوين جبهة متماسكة؟

يبدو لي أن الأدب الاندلسي الرسمي لا يعكس إلا القليل الذي يشير إلى أنه كان أدب حدود ذا هوية منعزلة، بل يبدو أنه كان أدب كان كاتبوه يحسون بالاطمئنان في أوطانهم. ولأنه أدب مكتوب بلغة القوة، لغة البلاط والطبقات العليا المثقفة، فقد كان الأدب الأهم في المنطقة، يرتبط بالمسار الرئيسي لتقاليد الشعر العربي، ولا تظهر عليه اثار تلاقح مع اثنين أو أكثر من التقاليد الشعرية المختلفة، لا في جمالياته ولا في نظرته الأساس. ومع أن شعراء الاندلس كانوا يعيشون في محيط ذي لغتين وثقافتين، فانهم كانوا يكتبون بهدف واضح، لا يدعو إلى الشعور بوجود محاولة دفاعية من جانبهم للتوكيد على توجه ثقافي مختلف، أو التنافس مع أي أدب غير عربي في أي مكان.

إن اصطلاح «الأدب المنعزل» يجب الا يؤخذ على انه ينطوي على حكم قيمي، بل انه يشير الى وضع هذا الأدب ضمن حدود تراث ادبي اخر اكثر شمولا. فمثل هذا الأدب يعبر في العادة عن تجربة جماعية لا ذاتية، وهو شديد الارتباط بالسياسة. ويطمح كذلك الى توكيد هويته باستخدام لغة «على درجة عالية من الانعزالية،» أي أنها تتضمن خصائص لغوية تعكس وضعها المنعزل. وإذ يستخدم الأدب مثل هذا اللغة «يغلب ان يلاحظ اتجاهان مترابطان: فقر في الأشكال اللغوية وفي تركيب العبارات وفقدان لبعضها، وفي الوقت نفسه توسع عجيب ذو اثار متراوحة،، وميل نحو المبالغة اللغوية والتفسير النثري»).

إن انشغال الشعر الأندلسي بالصراع السياسي الخارجي مع «الاخر» وهم الاسبان في هذه الحالة، يكاد يشبه انشغال الشعر في المشرق بحروب البيزنطيين المستمرة مع العرب، كما احسن التعبير عنها عدة اجيال من الشعراء مثل ابو تمام (١٨٨/ ٨٠٤

ـــ ٢٣٠/٨٤٥) والبحتري (٢٠٥/٨٢٢/ ٢٨٤/٨٩٨) والمتنبي (٣٠٣/٩١٦ ــ ٣٥٤/٩٦٦). وبوجه عام لا نجد في الشعر الاندلسي الرسمي أي أثر لقلق سياسي لشعب منعزل ومحاصر، ومن المؤكد انه لم يكن أدب حصار في حاجة الى التكاتف ـ فقد كان الشعراء في الغالب في صراع بعضهم مع البعض الاخر، ومع الحكام في بعض الاحوال. وقد كان الشعر الاندلسي لا يختزن سوى ذاكرة الشعر العربي في المشرق، مؤكدا بشكل انتقائي او عشوائي على هذه الفترة او تلك، واحيانا على عدة فترات معا، فيدين بالولاء لذلك الشعر. وكان الشعر الاندلسي نفسه مشربا بدرجة عالية من الحنين الى الثقافة الأم في المشرق، وعلى الرغم من جميع محاولات الكتاب الاندلسيين التوكيد على تفوق الابداع الاندلسي، فقد تخلف شعور كامن بالنقص تجاه المشرق. ولئن كان ذلك الشعر يكشف عن أية أزمة في الهوية، فان ذلك لا يقع الا في حدود موقفه تجاه المشرق نفسه، ولئن كان ثمة من علامة على «أدب حدود» في النتاج الأدبي الاندلسي الرسمي، فان تلك الحدود هي أصوله الخاصة، جدوده، لا الأصول الايبيرية. إن الجهد الأكبر للشعر الاندلسي يكمن في طموحه إلى البقاء ضمن حدود الشعر العربي الموروث، لا إلى تخطيها وألا يفقد، من خلال علاقاته الثقافية المزدوجة أيا من «الاشكال اللغوية والتركيبية» في أصوله الشعرية. والحق ان الخصائص الكبرى في الشعر المشرقي قد تم الحفاظ عليها بنجاح، ولكن كان لابد للجهد أن يتتبع كذلك محاولات دؤوبة في «المبالغة اللغوية» و«التوسع المعبر» وفي ذلك التوهج والتصميم البالغ بعبارة فرانز كافكا الذي يميز أدبا يجهد دوما لإثبات نفسه. غير أن هذا الصراع تهاوى أمام الموشح، وهو التجديد الاندلسي الحق، الذي يعكس ازدواجية اللغة والحضارة. وهكذا فقد تزامنت في الاندلس تجربتان شعريتان، الاولى تكاد تكون مستعبدة في ولائها نحو الأصل، مقيدة بمبادئه وافضلياته، والثانية تتكيف بشجاعة مع محيطها المباشر، وتعبر عن نفسها بتلك الاغاني المشذبة السهلة على ما فيها من تعقيد في الشكل، وجنوح في الاسلوب، وتحول في بنية الجملة والايقاع، ومغامرة في اللغة (ويكفي أن نجد في اختلاط العربية بلغة الرومانس في بعض المخرجات ما يصور هذا الفن المعقد) مما جعلها اندلسية بالدرجة الأولى. إن هذا التداخل العربي ـ الايبيري قد جرى، على ما يبدو، في سهولة ويسر من دون أزمة هوية ظاهرة، ربما لأن هذه الأشكال الشعرية قد ارتبطت مباشرة بالموسيقى، فاعتبرت منذ البداية من الشعر الخفيف الذي يناسب الغناء، ولم ينظر اليها على انها تنافس الشعر الرسمي ـ وهو فصل بين الاصناف ما يزال قائما في العالم العربي حتى يومنا هذا.

ومع ذلك، فان ملاحظة ليفي بروفنسال الدقيقة حول وجود بعض الكلمات والتعابير الوعرة في الشعر الاندلسي تستحق نظرة خاصة في هذا المجال. ان القارىء الذي ألف الانسياب والتناغم في الشعر العربي المشرقي لابد له ان يلاحظ منذ البداية شيئا من الوعورة في اللغة، وعدم التناسق في الاسلوب، وميلا الى الغريب في كثير من الشعر الاندلسي. واحسب أن أحد الأسباب وراء هذه المظاهر أن الشاعر الاندلسي لم يكن شديد التمكن من العبارة الشعرية التي كان يمتلكها الشاعر المشرقي بشكل غريزي ــ لا بسبب ازدواجية اللغة التي سبق الحديث عنها، بل لأن الشعر في الاندلس قد عانى من انقطاع شديد عن تقاليده في المراحل المبكرة من الفتح الاسلامي لشبه جزيرة ايبيريا، ذلك لأن القادمين الجدد انصرفوا في البدء، الى بناء مجتمع اسلامي بكر واقامة طريقة في العيش والتعامل، ثم بعد ان أسسوا دعائم الحياة الجديدة غدا بوسع الثقافة ان تنتعش. وقد بدأ ذلك بدرجة محدودة في عهد اول امراء بني امية، عبدالرحمن الأول الداخل (الذي حكم من ١٣٨/٧٥٦ـ١٧٢/٧٨٨). ولكن على الرغم من اهتمام هذا الامير شخصيا بالشعر والثقافة (اذ كان هو نفسه شاعرا)، فان النشاط في هذا المجال بقي مترددا، حتى ان الشعراء الاندلسيين بعد جيلين أو ثلاثة لم يعد لديهم السيطرة التلقائية نفسها على التقاليد الشعرية الموروثة كما كان لدى نظرائهم في المشرق. ان مسألة الانقطاع عن التقاليد الشعرية تستحق نظرة فاحصة. وانا إذ لا أقول إن الأدب يسير حسب خطة تسلسلية حتمية تؤدي الى تطور في خط مستقيم منتظم فاني ارى أن الاستمرارية في الأدب غاية في الأهمية. إن التطور المستمر والمتوقع أحيانا للمدارس الأدبية والأنماط القائمة ليس هو الاتجاه الوحيد الذي لابد للعرف الشعري المتواصل أن يتخذه، فان ذلك التطور يمكن أن يعرف بشكل غير متوقع تحولات مفاجئة مثل تفرعات الأنواع الأدبية، أو تطرف غير منتظر في الموضوع والأساليب.. الخ ومع ذلك، من المهم ألا يحدث انقطاع في تواصل هذا العرف لأية فترة من الزمان، فلا ينفصل عن الذاكرة المباشرة لجيل جديد من الشعراء والكتاب.

لقد سبق للشعر العربي أن عرف مثل هذا الانقطاع مع ظهور الاسلام، عندما تراجع الشعر امام رفعة القرآن الذي انتزع اعجاب العرب بما فيه من نفيس الصفات الجمالية والأدبية. وعندما اتهمت قريش النبي الكريم بأنه شاعر مفتون، حمل القرآن على الشعر، حتى فقد الشعر منزلته الأثيرة خلال عهد الخلفاء الراشدين. إن هذا الانقطاع النسبي الذي دام أربعين سنة وحسب (انتهت عندما تولى الامويون الحكم وشجعوا الشعر والشعراء خدمة لاغراضهم السياسية) كان كافيا لبعض كبار الشعراء الأمويين الذين انتقلوا إلى دمشق

وبعض المدن الجديدة مثل البصرة (التي بنيت عام ١٤/٦٣٦) والكوفة (التي بنيت عام ١٧/٦٣٨) فأساءوا فهم بعض التقاليد الشعرية التي سبقت ظهور الاسلام. انهم، على سبيل المثال، لم يدركوا تماما بعض معاني الاعراف الصحراوية الرمزية او تلك التي تضمنت النماذج العليا في الشعر الجاهلي. فالتدهور التلقائي في فهم هذه التقاليد شديد الوضوح عند شعراء من أمثال الفرزدق (٢٤/٦٤٠ ــ ١١١/٧٢٩) وهو من اهم الشعراء الامويين، وهذا مثل واحد وحسب. اما الانقطاع في التواصل الشعري في بواكير الفترة التي اعقبت فتح الاندلس فقد امتد لفترة اطول في الواقع. مما نتج عنه اغتراب اكبر لدى شعراء فقدوا سيطرتهم التلقائية على العبارة الشعرية. ويجب ان نذكر انه عندما حان الوقت لانعاش الشعر في شبه الجزيرة الايبيرية، لم يكن للشعر العربي في الاندلس اي جذور مباشرة يعود اليها، لكنه في المشرق، عندما اعاد اليه الامويون اعتباره السابق، سرعان ما بدأ بالتطور في المراكز الكبرى لدار الخلافة، واستطاع الشعراء أن يستحضروا ذاكرة شعرية غنية لم تكن غائبة تماما، بل كانت مغيبة الى حين، كانت بعض الاشارات الرهيفة قد ضاعت عند الشعراء، لكن الذي لم يضع هو تملكهم للعبارة الشعرية العامة نفسها، لذا غدا بمقدور الشعراء ان يستمدوا قوة وطلاقة من هذه العبارة الشعرية التي وجدوها كاملة بين ايديهم وكانوا يحاولون دائما، في الوقت نفسه، تكييفها لتلائم طريقة الحياة الجديدة، والواقع ان الشعر غدا بالغ النشاط في الفترة الاموية، لانتشار استخدامه: لا سلاحا سياسيا بيد الخلافة وحسب، بل مصدرا رئيسا للمعرفة اللغوية كذلك، يتطلبه علماء اللغة والدين، حتى غدت الحصيلة الشعرية المتراكمة في المشرق تتنامى مع الزمن. اما في الاندلس، من ناحية اخرى، فان الادب والشعر قد انقطعا قليلا عن اصولهما، ولم يحفل بهما كبار الادباء في المشرق. فمراكز الأدب في المشرق، حيث ينشط اكابر الشعراء والنقاد، ويحتدم الجدال حول الابداع الشعري، كانت مراكز قصية، منشغلة بما يتكاثر فيها من انتاج، وغير معنية كثيرا بالنشاط الأدبي في الاندلس، حتى عندما صار ذلك النشاط مرموقا. ان قراءة الشعر الاندلسي تحمل على الاحساس بان ذلك الشعر كان يخضع طوال تاريخه لصراع كبير، فهو شعر ولد من تراث عظيم لكنه انفصل عنه مكانيا، وبقي يحن اليه بشكل بالغ وان كان يعاني في الوقت نفسه من مشاعر العداء البسيط ايضا، اي ان علاقته كانت علاقة حب وبغض معا، وقد انعكست في ذلك الجهد الدؤوب الذي ابداه الشعر الاندلسي لكي يتفوق على نظيره المشرقي، وهو ما يفسر الميل لدى كثير من الشعراء ان يعودوا الى جذور اللغة، ويحاولوا جهدهم الاحاطة بالشوارد والأوابد والغريب في اللغة، وما فيها من مفردات غير مألوفة وقواف نادرة.

ولكن يجب ان نسارع الى القول ان هذه العزلة قد خففت منها الاتصالات الشخصية، وتبادل العلماء والشعراء واستيراد الكتب، وقد جرى ذلك كله على نطاق واسع، وخصوصا منذ نهايات القرن الثالث للوجود الاسلامي في الاندلس، ويعزو الباحثون اهمية كبرى لاقامة ابي علي القالي في الاندلس، وما حمله من كتب، وما يقال عما نشره من معرفة أدبية. فقد وصل القالي الى الاندلس عام ٣٣٠/٩٤١، ربما، حسب ما يرى احسان عباس، بناء على دعوة من الحكم المستنصر عندما كان وليا للعهد، وكان القالي مايزال في الاندلس في عهد الحكم (٣٥٠/٩٦١ ـ ٣٦٦/٩٧٦) الذي كرمه وعامله باحترام بالغ (وقد كتب القالي للحكم كتابه الشهير الامالي في الزهراء) ويبدو أن وصول القالي كان يمثل نهضة في الدراسات اللغوية والأدبية في الاندلس... وأثر القالي في الاندلس بحاجة الى دراسة مستقلة... ولكن يكفي ان اشير هنا الى كثرة ما هاجر معه من كتب الى الاندلس، فيها من الدواوين عدد جم وبخاصة دواوين الجاهليين والامويين والمجموعات الشعرية الهامة كالمفضليات وشعر الهذليين والنقائض، فما ادخله من دواوين الشعر؛ شعر ذي الرمة وعمرو بن قميئة والحطيئة وجميل (ابن معمر) وابي النجم والنابغة الذبياني وعلقمة بن عبدة والشماخ والاعشى وعروة بن الورد والنابغة الجعدي وكثير عزة والاخطل. وغير هؤلاء كثير.

كان الحكم المستنصر راعيا للثقافة في شتى فروعها، فقد جلب اعدادا كبيرة من الكتب الى المشرق (ويقال انه كان يمتلك مكتبة هامة تضم اربعمائة ألف مجلد)، وكان متحمسا في تشجيع الحياة الثقافية الناشطة، يدعم الشعراء والعلماء، ويكلف هؤلاء شخصيا بتأليف الكتب، موجها أكثرها نحو الأدب والحياة الثقافية في الاندلس، معبرا بذلك عن روح وطنية اندلسية اصيلة، ورغبة في توكيد الثقافة الاندلسية نفسها، اضافة الى التنافس مع المشرق العربي.

من الواضح إذن ان الشعر الاندلسي لا يكشف عن أي تسرب فعلي من اللغات الايبيرية المحيطة به (والواقع أن الشعر العربي له تاريخ من التماسك الشديد والمقارنة، مما وفر له الحماية والاستمرار). ان الذي يضعف الشعر هو التفكك في بنية جمله، والضعف في تراكيبه، والتغريب في عبارته الأدبية، واضطراب في منطقة التلقائي، والأمر الأخير يرتبط بالنظرة الاساس الى العالم لدى شعب بعينه، لكن هذا لم يحدث للشعر الرسمي في الأندلس، الذي تميزت لغته بالابتكار غالبا، وبالجزالة دائما، ولم يكن فيها ما يدل على ضعف اساس. ثم اني أرى أن التراث

الشعري في الاندلس، إن لم يكن غريزيا قدر ما كان عليه الشعر في المشرق، فإنه لم يكن عميق التأثر بنظرة مختلفة إلى العالم، كانت لدى المحيطين بالشاعر من غير المسلمين، فقد بقيت المتطلبات الموضوعية في الجيد من شعر المشرق على حالها، مع ما يتبع ذلك من نظرة إلى العالم: فقد ظهر الكثير من شعر المديح، كما استمر الفخر والهجاء، وشعر الوصف، وهو العنصر الرابع الذي اعتبره النقد المشرقي اساسا في الشعر الجيد، تكاثر هو الآخر في تطور مبدع.

وربما كان أهم جنوح للشعر الاندلسي عن مسار الشعر في المشرق هو ضعف عنصر الحنين فيه بالقياس الى الشعر المشرقي - ويتضح هذا النقص حتى عند شاعر شديد التعلق بالقديم مثل ابن هانيء، بالرغم مما يفعم عبارته من حماس لميوله الشيعية (وهو ما يؤدي دائما الى تسرب عنصر من الحنين العميق الى شعر الشيعة في المشرق). ان طبيعة هذا الحنين في طبيعة الشعر التراثي نفسه، يتغذى من حياة التنقل في الصحراء، من وحدة الانسان وما يحكمه من فراق، من فقدان مفاجيء لأشياء عزيزة على القلب: العزة والحرية بعد هزيمة في غزوة مفاجئة، الحب، الاشياء الحميمة. وكان يحفزه كذلك التنقل الدائم المرهق في المنازل، بفعل الترحال والانتقال في طلب الكلأ. ثمة صوت معذب في الشعر العربي القديم، فيه تمزق ومعاناة، وارتعاش على حدود الحياة والموت، دائم الوعي بتقلبات الزمن، بمخاطر الوجود ومخاوفه. لكن شيئا من هذا لا يصدق على الشعر الأندلسي، على كثرة الحروب والاضطرابات. وعندما حلت المآسي في القرن الخامس/ الحادي عشر وبعده، وعم اضطراب مفاجيء لا تفسير لأسبابه في وجود كان ينعم بالعزة والاستقرار، استجاب الشعراء للأمر بأساليب واضحة المعالم. ويصف ابن شهيد التفكك والكابوس الذي نزل على قرطبة أيام الفتنة بين الأعوام ٣٩٩/١٠٠٩ ــ ٤٢٢/١٠٣١، ويندب ابن اللبانة أفول نجم صديقه القديم وراعيه الملكي المعتمد بن عباد، ويكتب الرندي مرثاته الكبرى حول ضياع قرطبة، لكن أسى هؤلاء الشعراء ملموس، محدد وشديد الوضوح في ما يشير اليه، يرتبط بموضع الرثاء المحدد، ويتجه الحنين فيه نحو حدث أو مكان معين. اما في المشرق العربي فقد تبقى في الشعر صوت صحراوي شجي، مثل ناي وحيد، ومازال فيه حتى هذه الأيام، لا في الاغاني الشعبية في جبال لبنان وحسب، ولا في بطاح الأردن وكثبان العراق، بل حتى عند شعراء الطليعة المعاصرين. ثمة الكثير من الحنين والحزن يسري في تضاعيف الروح العربية في شتى مظاهرها. والواقع ان الروح العربية طالما غيبها الحنين واستعادتها الذكرى. لماذا لم يكن الأمر كذلك في الاندلس؟ احدث ذلك في المشرق العربي بسبب استمرارية التقاليد الشعرية الى جانب التقاليد الاجتماعية، والتواصل غير المنقطع في الموتيفات منذ العهد الاموي؟ أكان السبب أن الذاكرة الاندلسية قد أصابها انقطاع كامل عن حياة الصحراء وروحها المهيمنة، إذ كان أغلب الشعراء مرتبطين بأسلوب حياة حضري؟ أكان السبب ان «اللذة» كانت مطلبا يمكن نواله عادة في مدن الاندلس المزدهرة، التي كانت تزخر بالجواري والغلمان .

الى جانب أنواع أخرى من اللذة ؟ مهما يكن السبب، فانني لا اجد في هذا الشعر لوعة الروح، وضيعة نفس الشاعر، والعطش الذي يبقى أبدا دون ارتواء. والكثير من الشعر الاندلسي هو شعر ارتواء وشبع وقناعة، شعر فراغ وراحة لدى شعراء انغمسوا في فن الوصف الدقيق لتجارب خارجية، كما نرى في فن الربيعيات والزهريات الذي انتشر في الاندلس انتشارا واسعا. كان في المشرق شعراء حضريون مثل ابن المعتز (٢٤٩/٨٦١ ـ ٢٩٦/٩٠٨) والصنوبري (المتوفي عام ٣٢٤/٩٣٩) قد كتبوا هذا الشعر ايضا، لكن الشعر العباسي، بما فيه شعر هذين الشاعرين ، ينطوي على مسحة غير خافية من الحنين ـ ويصدق هذا حتى على أصلب الشعراء عودا، ابو العلاء المعري (٣٦٣/٩٤٧ ــ ٤٤٩/١٠٥٨). ان الذي نلمسه مباشرة في الشعر الاندلسي هو هذا الفرح الخالي من الميوعة، وبهجة بالحياة تكاد تكون وثنية. والواقع اننا نجد مثل هذا عند المشرقي ابي نواس (١٤١/٧٦٠ ــ ٢٠٠/٨١٦) في اشعاره عن الحب والخمر، لكن في شعره اندفاعا أكثر، وحماسا أشد، وبهجة بالحياة أعمق تكشف في الوقت نفسه عن رؤية وجودية أبعد غورا، وادراكا أشد دقة لما في الحياة من خديعة، وتشاؤما جعله يحس بتربص الموت في مطاوي المجهول، حتى غدا فرحه في النهاية ممزوجا بهذا الادراك. ان محاذرة الميوعة العاطفية في الشعر الاندلسي تستدعي الانتباه فعلا، لكن احساس الشاعر بالحرمان حتى في لحظات الحب، وهو احساس ينبع من ادراكه الداخلي العميق بالتغير الدائم في الحياة[5]، لا وجود له اجمالا.

* * *

التعبير الأدبي وصورة الواقع
عند نجيب محفوظ

سامي خشبة *

في الأدب، تنقل اللغة للعالم: عالم الأشياء والناس والعلاقات والأفكار والتخيلات والمشاعر والأحاسيس، وتداخلاتها وتوالداتها وظلالها.. وفي الأدب تتحول كل هذه الظواهر البالغة التشكيل والمتفاعلة، مادية كانت أو معنوية إلى كلمات.. ولا يستثنى من ذلك الأدب الواقعي، بل ربما كان هو الأجدر بهذه الفضيلة، من حيث اتخاذه الواقع الانساني بكل تجلياته وفي كل أحوال تجسيد الوجود الإنساني والفعالية الإنسانية، مادة له ومصدرا لالهامه.

فنحن نفترض أن التفاعل بين كل تلك الظواهر، هو نفسه ما نسميه: الواقع الإنساني، الواقع كما يصنعه الناس، وكما يعيشونه، وكما يبصرونه وكما يتخيلونه وكما يحلمون به.. فالواقع الذي يعنينا هنا، بعيدا عن التفلسف المتخصص، هو الواقع من خلال العين الإنسانية، والذهن الإنساني، المرتبطين مرة أخرى بواقع اجتماعي - تاريخي وثقافي - بعينه.

إن كلام الناس في الحياة المعاشة، جزء من هذا الواقع الإنساني. وهو جزء يفترض دائما أنه يعبر — من زاوية نظر ما - عن «كل» هذا الواقع يتحول فيه هذا «الكل» الي كلمات بينها علاقات معينة، تكفل نقل رسالة المتكلم، وبينها وبين الواقع الذي تخاطب «عنه» و«تخاطبه» علاقات معينة أيضا. سواء كان هذا الواقع متمثلا في علاقات، أو أفكار أو تخيلات، أو كان متجسدا في «آخرين» يخاطبهم المتكلم.

وقد يكون هذا هو عين ما يحدث في الابداع الأدبي، الذي يستخدم اللغة - مثل التكلم أو الخطاب الشفاهى — في نقل رسائل من المؤلف إلى الآخرين: نحن القراء. قد يكون هو عين ما يحدث ، ولكن مع فوارق أساسية: على رأسها أن اللغة في الابداع الأدبي، كمفردات أو صياغات أو تراكيب أو سياقات لا تتوالى في نوع تلقائي كما في حالة التكلم التي تتمتع بقدر كبير من تلقائية الصياغة والتركيب.. إلخ.. انما تختار الكلمات، وتنظم في العمل الأدبي، وفقا لمنظور مسبق، كونه المؤلف واعيا، وهو منظور لا يتعلق أولا بالدلالة ولا بالمعنى، ولا يتعلق أولا بالرسالة التى يريد المؤلف توصيلها، لكنه منظور يتعلق أولا بنوع المفردات وهجائها ونطقها أي في شكل كتابة الكلمة، وطريقة وشكل استخدامها على اللسان معا.. ثم هو منظور يتعلق — ثانيا — بالتراكيب التي تصنعها علاقات المفردات، والايقاع الناشيء عن هذه التراكيب، والصياغات، والسياقات التي تؤلفها علاقات الايقاعات والمعانى الناشئة.

إن المؤلف الواقعي، يختار كل ذلك، وفقا لتصوره عن لغة المجتمع التي — يستخدمها، ولكيفية استخدام الناس لها في الواقع، وللاستخدام الأدبي للغة في تراث هذه اللغة (أو في المجتمع الذي يستخدم هذه اللغة بالذات).. وللرسالة التى يريد أن ينقلها، ولطريقته في النقل.

فاللغة في العمل الأدبي، تنقل الواقع - بما فيه اللغة نفسها - نقلا قاصدا واعيا بما يفعله، وفقا لتصور المؤلف المسبق عن التوظيف الأدبي للغة - في اتفاق أو في اختلاف - مع ما تواضع

---

* سامي خشبة : ناقد ومترجم مصري، نائب رئيس تحرير «الأهرام».

عليه الناس من المعاني والدلالات.

ثم ان الكلمات في العمل الأدبي، تستخدم وفقا لعلاقة يصممها المؤلف فيما بين الكلمات نفسها، وبين التصميم العام للعمل الذي تجرى كتابته ، أي وفقا لتصميم مسبق للعلاقة بين الكلمات، وبين ما ستخلقه الكلمات من تراكيب وسياقات، وما ستخلقه تلك بدورها من بناء عام للعمل، حامل الرسالة: النهائية، أو الكلية.

وفي مصر، أو في العالم العربي كله كانت مسألة اللغة المناسبة للكتابة الأدبية تمثل إشكالية أساسية من اشكاليات الابداع والنقد — كليهما - منذ بدأ نشر الأعمال الابداعية في وسائل الاعلام الجماهيرية - الصحافة - خصوصا، ثم ازدادت الاشكالية حدة مع انتشار توزيع هذه الوسائل الاعلامية، فبأى لغة يكتب الأديب المبدع ؟ بالدارجة العامية الشائعة (وأحيانا: بأي نوع من أنواع الدارجة العامية) أم بالفصحى الموروثة التى كانت قد تجمدت طويلا وأصابتها علل أسلوبية وتعبيرية كثيرة، لقد كنا ومازلنا نواجه اشكالية ازدواجية اللغة (المشكلة القريبة من تلك التي أبرزها علم اللغة الحديث وأن كانت قديمة نسبيا في عالم الكتابة الأدبية العربية) أي مشكلة الانضمام، والاشتباك بين لغة الكتابة ولغة الكلام.

وتتضاعف هذه الاشكالية حدة، على المستوى العملي الابداعى ، وتعقيدا على المستوى النظري، حين تصبح مشكلة البحث عن اللغة المناسبة لنقل الواقع الإنساني نقلا محملا برسالة لا شك أنها تنبع من اشتباك فكر المبدع مع هذا الواقع الإنساني.

إن المشكلة لا تقتصر - بالنسبة لنا — على عناصرها النظرية التقليدية : أي العلاقة بين الأصول الاجتماعية للغة وبين تجلياتها الفردية عند الكاتب، وانما هى تمتد إلى طرح قضية الاختيار بين مستوى من اللغة لم يحمل تراثه، ولا يحمل وجوده الحالى أي فكر متطور من أي نوع تقريبا، وهو المستوى الدارج العامي، وبين مستوى آخر، حمل مثل هذا الفكر ومايزال يستطيع أن يستوعب وأن ينتج الكثير، ولكن الناس في الواقع الذي سينقله المؤلف، وسيخاطبه، لا يستخدمونه، وهو مستوى الفصحى الذي يحتوى بدوره عدة مستويات، تنتمى الى عصور مختلفة وإلى مدارس بلاغية متباينة.

وإذا كان هدف الأديب، عموما، والأديب الواقعي بشكل أكثر تحديدا، هو أن يثير ردود أفعال معينة لدى قارئه من خلال نقل صورة بعينها - ترسمها الكلمات — للواقع، فكيف يمكن نقل رسالة (هي فكر متطور في جوهرها) بلغة لم تحمل مفرداتها وتراكيبها فكرا متطورا أبدا تقريبا (باستثناء الحكمة المباشرة التي يمكن أن تحملها الأمثال الشعبية والأزجال وما شاكلها).

لقد كان نجيب محفوظ صاحب احدى المحاولات الهامة لحل هذه الاشكالية وربما يرجع ذلك لأسباب عديدة: ربما لأنه كان مولعا بالسينما حتى قبل أن يحترف الكتابة لها، وربما لأنه قرأ منذ فترة مبكرة في شبابه الكثير من النصوص الأدبية - الروائية والقصصية - الهامة في الآداب الغربية التى طمحت دائما إلى نقل الواقع الاجتماعي أو النفسي، السياسي أو الفنى أو الفكري، بمستوى من الأداء اللغوى المعقول في سلامته أو في بساطته واقترابه من اللغة اليومية للناس.

ولابد لنا أن نرصد - أولا في هذه المحاولة الناجحة - تاريخها، وهو تاريخ شيق.

لم تكن المشكلة ببساطة هي مجرد الاختيار بين اللهجة الدارجة المصرية، وبين الفصحى، وانما كانت المشكلة أكثر تركيبا وتعقيدا، فالاختيار كان بين — أولا - أنواع عديدة من اللهجة الدارجة الشعبية: هناك الدارجة الشعبية بألوانها المحلية العديدة غير المتأثرة بأي نوع من المعرفة العلمية أو الفكر المتطور: هناك دارجة المتعلمين التي لقحها الفكر والمعرفة بقدر من التحكم المنطقي في بناء التعبير ذات قدرة أكبر على التركيب المتسلسل والمتصاعد ومن الوعي بالعلاقة بين المعلومات والتفكير والاعراب عن العملية الذهنية المترتبة على توظيفهما سويا.

ثم كانت هناك الفصحى القديمة (الكلاسيكية) التي بعثها من العصر العربي الذهبي، كتاب وشعراء «النهضة» من البارودي الى شوقي وحافظ ومصطفى كامل وحتى الجيل التالي وتلامذته من لطفي السيد إلى محمد حسين هيكل وطه حسين ومحمد الزيات، والكواكبي وجورجي زيدان، في «أغراض» الابداع الأدبي بأنواعه، أو «الفكر» أو بمجالاته، أو الكتابة الصحفية والاعلامية بأصنافها : تلك الفصحى التي كان لابد ان يؤتي بها، من مرحلة تمتد بين القرن الثامن والقرن الثالث عشر تقريبا، لاعادة توظيفها في التعبير عن متطلبات وحساسية عصر جديد تماما، وأفكار متطورة، فلم تستطع أن تستوعب هياكلها البنائية ولا اساليبها ولا تركيباتها - الموروثة - كثيرا من متطلبات تلك الحساسية والأفكار رغم الجهد العظيم الذي بذله أبناء هذا الجيل، ولم تستطع بالطبع

أن تملأ الفجوة بين الفكر المتطور والمعرفة العلمية وبين جماهير الناس الخارجة لتوها من قمقم التاريخ الوسيط، فظلت معزولة تماما عن الكتلة العظمى من المجتمع، الكاملة الأمية او شبه المتعلمة، لا تؤثر فيها أبدا رسائل تلك «الفصحى» الجزلة القوية، وان اعجب الناس بايقاعاتها القوية المنغمة.

ثم كانت هناك الفصحى الأكثر سلاسة وسهولة، في المفردات والأدوات الأسلوبية، التي دعا اليها واستخدمها من زوايا مختلفة نوع آخر من المجددين: كسلامة موسى صاحب الثقافة الغربية (الانجليزية) أو أحمد أمين التأصيلي المتطور والنقدي المستنير، أو عباس العقاد، الذي جمع بين الاستغراب والتأصيل، صحيح ان هذه الفصحى الجديدة هى التي سيكتب لها الانتشار والتأثير - بعد ذلك - من خلال الصحافة أساسا، ولكن الفصحى الكلاسيكية هى التي كانت تسيطر على التعليم وهى المثل الأعلى الذي تسعى حتى الفصحى الجديدة الى الوصول لمستواه.

كان على نجيب محفوظ ان يجد لطاقته التعبيرية اختيارا بين كل تلك العناصر اللغوية وتنويعاتها المحتملة، وان يكتب باللغة المتكافئة مع كل من ضرورة التعبير عن المعطيات الاجتماعية، وعناصر تكوينه هو، الشخصية، وضرورة الوصول الى كل من عامة المتعلمين — على الأقل والى «المثقفين» المشتتين بين أنواع عديدة من الثقافات الاصولية او المستحدثة.. أي أنه كان عليه أن يصوغ «لغة واحدة» تخاطب مجموعة كاملة من اللغات، وتخاطب عنها في الوقت نفسه.

ولقد مر نجيب محفوظ، أو مر ابتكاره اللغوي بمراحل عديدة، تجمعها في النهاية سمات ثابتة — او شبه ثابتة - مشتركة.

ولابد لنا أن نقرر ملاحظة أولية هامة، هي تلك الدرجة الملحوظة من الارتباط بين التطورات السياسية والاجتماعية للواقع المصري — وبين التغيرات الاسلوبية من ناحية، وتنوع مصدر المادة الموضوعية - أو مصدر الاستلهام - لأعمال نجيب محفوظ : ان الكتابة الابداعية هنا، تكاد تبدأ من مراقبة «الواقع الاجتماعي/السياسي/ الفكري/ النفسي، مراقبة حميمة منفعلة لاقطة وعاكسة، تنعكس نتائجها — من فورها تقريبا - على حساسية الكاتب، سواء من حيث تنويع مصادر المادة الموضوعية أو الاستلهام بين ماضي المدينة القريب، أو ماضيه هو نفسه المستعاد من عالم طفولته الشخصية تقريبا في الحي العتيق من المدينة، وبين المدينة المعاصرة الحالية في أحيائها الجديدة وأناسها الجدد وأساليب حياتهم، ومن ثم تفكيرهم - الجديد او من حيث الاسلوب والسمات والتكتيكات الاسلوبية وأنواع البلاغة التعبيرية المستخدمة. يمكننا القول بأن كتابة نجيب محفوظ قد مرت بخمس مراحل، متمايزة ولكنها متداخلة:

من: همس الجنون (١٩٣٨) إلى: كفاح طيبة (١٩٤٤)

ومن: القاهرة الجديدة (١٩٤٥) إلى : السكرية (١٩٥٧)

ومن : أولاد حارتنا (١٩٥٩) الى : ميرامار (١٩٦٧)

ومن: خمارة القط الأسود (١٩٦٩) الى: أفراح القبة (١٩٨١)

ومن : ليالي ألف ليلة وليلة (١٩٨٢) الى: الآن (١٩٩٤)

يقول الدكتور محمد عناني، في الدراسة الوحيدة المنشورة، المخصصة لتأصيل البحث عن ملامح لغة القص عند نجيب محفوظ.

لا يستطيع أحد ان يصدر أحكاما عامة حول لغة كاتب متنوع وغزير دون المخاطرة بالتبسيط الزائد على الحد. والحاصل هو أن محفوظ قد تطور عبر السنين من تقليدي، يكافح ضد، أو على الأقل، يرفض قيود «بلاغته» هو الخاصة، إلى حداثي يجرب في اللغة وينجح في النهاية في ترويض تلك البلاغة وتكييفها لتتناسب مع أغراضه. لقد كان موقفه الأول، هو موقف التقليدي الذي يعني بأن تتصف كتابته بصفات العربية الحقيقية ، باستخدام البلاغة الكلاسيكية، التي لا يمكن تمييزها الان عن قواعد أي أسلوب «جيد» اكثر مما يعني باحتياجات فنه، ولمدة تزيد على العقد من السنوات ظهرت على لغته علامات الصراع، فيما كان يتردد، وغالبا ما يتأرجح بين طرفين متقابلين وغالبا ما يستخدم أكثر من «انموذج اسلوبي» واحد. كانت الفصحى العربية الحديثة في الثلاثينات، حينما نشر رواياته الأولى، قد ترسخت بوصفها لغة المثقفين. بينما كانت الفصحى النموذجية القديمة قد حصلت على الاعتراف - من قديم — بأنها هي لغة المثقفين ولكن يجب أن نضيف على عبارات د. عناني هنا، أن التضارب بين النموذجين للفصحى: القديم والجديد، كان على أشده مايزال. كان طه حسين هو صاحب الأسلوب النموذجي الأول، وهو أسلوب مستمد مباشرة من القرن الرابع الهجري - العاشر الميلادي، فيما كان المجددون مايزالون يصوغون اسلوبهم، وكان الصراع قد بلغ ذروته بين طه حسين وبين رؤوس المجددين - سلامة موسى من جانب والعقاد من جانب آخر، ولم يكن مشروع التعاون بين طه حسين وبين المجدد الأصولي، أحمد أمين، أن يستمر بسبب اختلاف المناهج وتضارب الأساليب.. ولكن الأنموذج

الكلاسيكي لم يكن قد استبعد بشكل نهائي (الصحيح أنه كان هو الغالب ما يزال): فقد استمر بوصفه مثلا أعلى، وهو الذي غذي الأساليب الأولى لمحفوظ.

وهذا في مجمله توصيف سليم وصحيح تماما للخريطة العامة للمبادىء التي حكمت التطور اللغوي — أو البلاغي بتعبير د. عناني — عند نجيب محفوظ. ولكن المبدأ الرئيسي الحاكم لذلك التطور كان هو العلاقة الخاصة والفريدة بين ذلك التطور وبين التطور الخارجي في الواقع، السياسي والاجتماعي والثقافي والفكري.

كانت البلاغة الكلاسيكية، ونموذجها الأعلى المألوف آنذاك، أي القرآن الكريم هى التي مثلت النموذج والمثل الأعلى في المرحلة الأولى أي منذ صدور مجموعة همس الجنون عام ١٩٣٨ تلك وتستلهمها وحتى صدور روايته التاريخية الأخيرة كفاح طيبة عام ١٩٤٤. ولكن نجيب محفوظ رجل، تسلل - باقتصاد بالغ وحذر شديد - تراكيب فصيحة مبسطة ذات دلالة متطورة وسامية، ولكنها ذات اسقاطات داخلية تشير الى أصلها العامي، فان سطرا حواريا من نوع: وهل يرضى الصحف أن تتزوج ابنة واحد باشا من كاتب بستة جنيهات؟ (في صفحة ١٤٥ من قصة: هذا القرن في: همس الجنون).. بتركيباته العامية (واحد باشا، بستة جنيهات).. لهو أمر نادر الحدوث جدا في هذه المجموعة، بل أن كل سطور الحوار نفسه في القصة نفسها - ويمتد لنحو خمس صفحات، لا تحتوي على آية تركيبة أخرى ذات اسقاطات داخلية عامية الأصل.

ولكن مثل تلك السطور النادرة تختفي تماما في الروايات الثلاث التالية، التاريخية، ذات الطابع الرومانتيكي دائما، والملحمي أحيانا، حيث يسود النموذج الكلاسيكي الخالص، ويسيطر المثل الأعلى القرآني، الذي مثلته خير تمثيل «مدرسة» «مجلة الرسالة» في الثلاثينات وحتي منتصف الاربعينات، والتي نشر نجيب محفوظ كل قصص مجموعته الأولى فيها، وانتمى اليها، فنيا، على الأقل.

في المرحلة الثانية (من رواية: القاهرة الجديدة (١٩٤٥) الى رواية السكرية) وهي الجزء الثالث من الثلاثية المشهورة - عام ٥٧ والتي انتهى من كتابتها فعلا في أوائل صيف عام ١٩٥٢ (ولهذا التاريخ اهميته التي لا تخفى على أحد) - في هذه المرحلة يحدث التطور الكبير الأول. ان البلاغة الكلاسيكية تتوارى بالتدريج ، لا دفعة واحدة، ولكن بدفعات قوية، والواقع لا يوصف من الخارج باستمرار وانما يتزايد استحضاره من خلال عيون، أو من داخل أذهان الشخصيات وتحل «رموز» كثيرة من لافتات المحلات او الاغاني الشائعة الى النكات او القفشات المشهورة الي الاشارات المحفوظة لشخصيات محورية بارزة سياسيا وفنيا محل صفات كاملة من السرد أو الوصف. ومع ذلك فان التراكيب الفصحى الخالصة، يمكن أن تتسلل - ما تزال - حتى الى حوار بين امرأتين شعبيتين. في رواية «زقاق المدق» مثلا، تتحدث أم حميدة الدلالة، الأمية مع امرأة مسنة تطلب الزواج من العريس المرشح فتقول الست أم حميدة: «ولقد تحدثنا طويلا فعرفت أمور عما في مرجوه» وترد عليها السيدة التي لا تقل أمية عن أم حميدة، وإن انتمت إلى فئة أعلى درجة أو درجتين - في ذات الطبقة عن الدلالة. وتقول: ترى ماذا في مرجوه؟ وهذا تركيب لا يمكن ان ينتمي إلى العامية بسبب. ولكن الصفحة نفسها من الرواية، فيما يتلو من حوار المرأتين تحمل مفاجأة فالسرد الوصفي فصيح تماما مثل «في مرجوة» ولكن المرأة تهتف بأم حميدة قبل ان تغيب عن ناظريها على السلم «مع ألف سلامة. قبلي عني حميدة». والجملة الأولى، جملة من تلك الجمل الشائعة في الدارجة القاهرية — والمصرية عموما — ذات التركيب الفصيح، والتي تنطق كما ينطقها الفصحاء أما الجملة الثانية، فهى ترجمة الى الفصحى من العامية التي يجب أن تقول: «بوسي لي حميدة!» وكان يمكن لهذه الصياغة العامية أن تظهر وتظل فصيحة تماما أيضا، رغم أن كلمة «البوسة» الفصحية تكاد تكون قد هجرت الفصحى وظلت في العامية وحدها، واحتفظت الفصحى بالكلمة الأخرى القبلة، التي لم تستخدمها العامية أبدا.. ويبين اختيار نجيب محفوظ هنا أن حذره البلاغي، وتصوره من ضرورة الاستغناء عما يمكن ان يكون في العامية من ابتذال، ما يزالان مؤثرين هامين في بلاغته..

ان نهاية هذه المرحلة، في الثلاثية عموما وفي الجزءين الاخيرين خصوصا اللذين كتبا فيما بين ١٩٥١ و١٩٥٢ - بين القصرين والسكرية — تشهد تطورا هاما فالواقع لا يستحضر فقط من خلال عيون وأذهان الشخصيات، وانما يتعدد «الواقع» نفسه، لكي يشمل العمق الذهني للشخصيات، بل وحالتها النفسية، وحديثها - أو مونولوجها - الداخلي ايضا، لقد هلل النقد المصري، الواقعي المتطور فرحا، حين جسدت كلمات اغنية كانت شائعة في العقد الثاني من القرن يطلب فيها الحبيب من حبيبته أن «تزوره كل سنة مرة».. جسدت «داخل ذهن» الاب العائد توا من المشرحة حيث رأى جثة ابنه الذي استشهد في مظاهرة وطنية.. ولكن التهليل كان اكبر واشد يقظة وتحديدا، حين اصبح التقابل بين ما يجري في الخارج وبين مايدور في أذهان الشخصيات أو ما تستحضره ذاكرة كل

منها، هو التكتيك الأكثر تأثيرا ، وأن كان الأقل حضورا في الروايتين، وخصوصا حين ينهمر ذهن البطل المثقف في تداعيات داخلية تتصاعد حول موضوع الحب الضائع بسبب الفوارق الطبقية لكي تتحول في المونولوج الداخلي الى موضوع التحول من موقف الضياع الفلسفي التأملي واللامبالاة بـ«المجتمع» الى موقف اختيار «الثورة كضرورة لتغيير الأوضاع والمصائر».

ان السرد التقليدي يستمر مهيمنا، والجمل الجزلة التركيب وذات المفردات المهيبة القديمة ماتزال هى المسيطرة، ولكن العناصر التكتيكية الجديدة أو التي استخدمت بشكل نادر في المرحلة السابقة (المونولوج الداخلي، تصوير الواقع من خلال عين أو ذهن الشخصية، الجمل ذات الاسقاط العامي.. إلخ) ستنتج ثمارا اخرى بالغة الأهمية في المرحلة التالية (الثالثة)..

إن «أولاد حارتنا» هى أول ما نعرف أن نجيب محفوظ قد كتب من روايات بعد ١٩٥٢، والحوار ذو الجوانب والاطراف الثلاثة مستمر بين الكاتب وواقعه وثقافته ـــ الاجتماعية أو الشائعة في مجتمعه ـــ والشخصية معا، وتجربته الابداعية الخاصة. وكان لابد من لغة «جامعة» لتستطيع تلخيص تاريخ سعي العقل والروح الانسانيين الى العدل والكرامة والحرية - الحرية الاجتماعية والكونية معا - وتجسيد هذا التلخيص، في بناء روائي (وهذا في الحقيقة هو الهيكل العام لمضمون: أولاد حارتنا). والمدهش ان يبدأ تحقيق هذه اللغة الجامعة، الحداثية وهي مغروسة في تربة التراث الشامل للفصحى الجديدة والقديمة والدارجة القاهرية سويا - في رواية تستمد مادتها من عالم اقدم أحياء القاهرة. وأكثرها أمية وبعدا عن الفكر المتطور أو المعرفة العلمية، ومن زمن غير محدد، ولكنه يبدو زمنا تاريخيا - بشكل ما ـــ ينتمي إل العصور الوسطى أو نهايتها - بأكثر مما ينتمى إلى أي زمن آخر، ولكنها العصور التي امتدت ـــ كما نعرف في مصر ـــ لأكثر مما ينبغي، والتي تركت على الحياة المصرية آثارا ما تزال مستمرة إلى الآن وملحوظة.

ولذلك فان الانتقال، بنفس اللغة الحداثية، تقريبا من تلك البيئة ومن ذلك الزمن، إلى بيئة القاهرة الجديدة المعاصرة، وفئاتها الاجتماعية الأكثر تأثيرا في الواقع ـــ فئات الطبقة الوسطى المتعلمة والمهنية ـــ لم يكن انتقالا معتسفا، كما أنه لم يكن انتقالا سلبيا. ان الجمل تتخلص من كل الحواشي، والسرد يتقلص بينما يكاد الوصف يتلاشى، أو على الاقل يتلاشى الوصف الخارجي ـــ من وجهة نظر المؤلف ـــ لكي يحل التصوير المركز عن وجهة نظر الشخصيات محله، وتتكاثر لحظات تداعى الأفكار واستنطاق عوالم الاذهان الداخلية، ليس فقط باستخدام تكنيكات المفاجأة الذاتية أو المونولوج الداخلي، بل من خلال الحوار نفسه، اننا نتعرف أكثر على شخصية «سعيد مهران» بطل اللص والكلاب أو على بيئته وتاريخه - مثلا ـــ من خلال مواقف حوارية أساسا، تتركز فيها عبارات الحوار - تركيزا دراميا - إلى أقصى حد، بينما تتأثر صفحات تصوير الأماكن أو استدعاء الذكريات أو الدخول في تأملات أذهان الشخصيات لكي يتكون بناء متماسك محدود الحجج غزير الدلالات بدرجةكبيرة، ويتصاعد التحكم في هذا التكنيك الجديد، اللازم من أجل ضمان القدرة على توصيل الرسالة النقدية والمبشرة - أو المنذرة بما يستخلصه الكاتب من عملية مراقبته الحميمة للواقع الذي أصبح - أو تبين أنه - أكثر تعقيدا مما كان يخطر على بال أحد . أن اللغة، أو البلاغة الروائية الجديدة هذه لا تصبح فقط، مجرد وسيلة لتوصيل رسالة - أو معنى - بشكل نافذ ومكثف، وانما تبدو كما لو كانت أسلوبا للتفكير، يهدف إلى تحويل عناصر الواقع ، البالغة التعدد والتداخل، إلى رموز أولية يسهل الامساك بها، وهي مع هذا ليست رموزا رياضية مجردة، وانما هى شخصيات انسانية ، متكاملة فنيا، وتواريخ ومواقف وعلاقات وصراعات ونتائج تترتب عليها علاقات أو صراعات جديدة.

ولن نستطرد الآن الى المرحلتين الباقيتين، حسب تصورنا المذكور ـــ آنفا - (المرحلة من خمارة القط الأسود - ١٩٦٩ الى أفراح القبة ١٩٨١) أي من بعد هزيمة ١٩٦٧ وما اعقبها من صمت نجيب محفوظ إلى حادث اغتيال الرئيس السادات وما أحاط به من ملابسات وما سبقه من مقدمات تغير بها شكل وتوازن المجتمع المصري ـــ وتوجه الثقافة المصرية ـــ كلها ثم المرحلة من : ليالي ألف ليلة ١٩٨٢ إلى الآن برواية قشتمر ١٩٨٩، التي يعاد فيها تقييم الماضي القومي والاجتماعي والشخصي، ويعاد فهمه حتى يمكن تثبيت قواعد للمستقبل..

لن نستطرد الآن الى هاتين المرحلتين الباقيتين لسبب جوهري، هو انهما شهدتا أساسا ـــ على المستوى اللغوي، وتطوير الأدوات الأسلوبية والبلاغية - في التراكيب والسياقات - التي تم انضاجها في المرحلة الثالثة، والتي كانت تباشيرها ، وليدة وساذجة ومترددة، وجدت فعلا في المرحلة التالية. بعد شيء كان كبداية الخلق بنبضه الضعيف في المرحلة الأولى.

* * *





سعيد يقطين *

١ ـ تقديم :

١ ـــ ١ اهتم أغلب المشتغلين بالسيرة الشعبية العربية، بتغريبة بني هلال، وكان ذلك على حساب جزء اساسي منها، وسابق عليها، طبع تحت عنوان «سيرة بني هلال». ولا غرابة في ذلك فالقسم المتصل بالتغريبة جزء مهم في السيرة لأنه يرتبط برحيل بني هلال نحو تونس، ومكوثهم بالشمال الافريقي، وحروبهم في الغرب والسودان. وهذا الجانب أعطى للتغريبة، أي لوجود بني هلال بالغرب الاسلامي، طابعا خاصا، يبرز في كثرة الروايات ، وبمختلف اللهجات التي تعرفها المنطقة. إن هذا الغنى هو الذي جعل المهتمين يركزون على هذا القسم، ويتناولونه، بالأخص من الناحية التاريخية ، والمقارنة. وهناك دراسات قليلة جدا اهتمت بالسيرة بقسميها، وحاولت تناولها تناولا شاملا، وان ظل ناقصا. واقصد هنا بالضبط الدراسة الرائدة التي انجزها الباحث عبدالحميد يونس.

١ ـ٢ إنه، بدون اهتمامنا بمختلف أجزاء سيرة بني هلال،

* سعيد يقطين: ناقد وأستاذ جامعي مغربي.

لايمكننا أن نقدم إلا دراسة ناقصة، مهما حاولنا اعطاءها طابع الكمال والشمول. لأن الجزء كيفما كانت قيمته الحكائية لا يكتسب أية خاصية إلا من خلال الموقع الذي يحتله في السياق الحكائي بكامله. صحيح تعترض باحث السيرة الشعبية عموما، وسيرة بني هلال، على نحو خاص، صعوبة تشكيل النص الكامل النموذجي، وذلك لكثرة الروايات وتضاربها في مواطن عديدة من بناء السيرة. هذا علاوة على كون السيرة الأصلية المتكاملة، كما هو الشأن بالنسبة لباقي السير، ما يزال مخطوطا، والنصوص المتداولة الآن، والتي يتدارسها الباحثون مشحونة بالأخطاء والتحريفات.

هذه الصعوبات النصية وجيهة فعلا. ويمكننا مع ذلك، أن نشتغل بالنصوص المطبوعة، ونسعى من إلى ورائه إلى العمل على تشكيل النص الأقرب إلى النص النموذجي في انتظار - ظهور هذا النص المرتجي.

١ـــ ٣ باعتماد النصوص المطبوعة في القاهرة، ودمشق، وبيروت، يمكننا صناعة النص الذي يمكننا تناوله باعتباره نصا له خصوصيته. لكن مشكلة النص ليست هي المشكلة الأساس، لأن مشكلة القراءة واردة بصورة كبرى. ويظهر لي أن النصوص التي أشتغل بها حول سيرة بني هلال هي التي اشتغل بها شوقي عبدالحكيم وعبدالحميد يونس وسواهما. لكن مختلف هذه القراءات، رغم جدية بعضها ظلت تدور حول «المطابقة التاريخية» للنص بصورة أو بأخرى. لذلك نقترح قراءة جديدة لأنها تروم البحث في خصوصية هذه السيرة من الناحية الداخلية للنص، وذلك بغية ملامسة تقنياتها الحكائية والسردية، مع النظر في مختلف البنيات والوظائف التي تضمن اتساقها وانسجامها، وتمكننا من الكشف عن دلالاتها وأبعادها، بعيدا عن اي اسقاط خارجي، أو أى ربط آلي بمرجعية تاريخية أو واقعية.

٣ ـ المتن: بداية واحدة ونهايتان:

٢ ـــ ١ نعتمد فى سعينا الى تشكيل نص سيرة بنى هلال الانطلاق من الطبعات الشعبية التى صدرت حاملة احد هذين العنوانين «مسيرة بنى هلال» او «تغريبة بنى هلال» وهذه الطبعات على غرار باقي السير الشعبية العربية، جاءت غير محققة وغير معزوة الى جامع معين او محقق معروف، وهى لاتلتقى مع السير الاخرى فقط من هذه الناحية اذ علاوة على ذلك تشترك معها فى العديد من الصفات والشيات المتصلة باللغة، والحكى والوصف، ومختلف العوالم التى ترصدها، والمقاصد التى تتغياها، لهذه الاعتبارات اخترنا هذه الطبعات، رغم ادراكنا لوجود طبعات اخرى قام بجمعها وتحقيقها باحثون معاصرون.

٢ ـ٢ ان الطبعات التى نعتمد عليها هى على النحو التالي:

أ ـــ سيرة بنى هلال الشامية الاصلية، وهى تشتمل على ستة واربعين جزءا.

ملتزم الطبع عبد الحميد احمد حنفى/القاهرة ط١ / ١٩٤٨

ب ـ سيرة بنى هلال، مكتبة كرم ومطبعتها بدمشق «دون تاريخ».

ج ـ تغريبة بنى هلال ورحيلهم الى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتى خليفة... تحتوى على اثنى عشر جزءا: مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده / القاهرة «بدون تاريخ».

د ـ تغريبة بنى هلال ورحيلهم الى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتى خليفة... المكتبة الشعبية / بيروت (د. ت).

هـ ـــ تغريبة بنى هلال ورحيلهم الى بلاد الغرب، وهى ستة وعشرون جزءا مطبوعة مكتبة محمد المهاينى، دمشق (د. ت).

إن السيرتين، أ ـ ب تقدمان لنا النص نفسه، لكن «أ» اوسع وأكثر تفصيلا، وكأنى: بالنسخة «ب» محاولة لاختصارها (فى بعض الكلمات فى حذف بعض الابيات..) وهى بالمقابل تحفل بالقصائد التى لانجدها فى «أ»، وتغطي بعض الحذوفات المطبعية التي تم القفز عليها فى النسخة المصرية، ومع ذلك فإننا نعتبرها (أ) الاصل، والثانية مكملة لها.

أما بصدد التغريبة فنجد (ج) و(هـ) تتكاملان تكامل السيرتين أ «وب».

لكن «د» مختلفة عنهما اختلافا كليا، اذ نجدها تبتدىء، والتغريبة (ج) فى الصفحة ٢٢٢، والتغريبة «هــ» فى الصفحة ٣٠٠، أى وكل منهما مشرف على النهاية، وتتميز عنهما تبعا لذلك بتفاصيل جديدة، وبنهاية مختلفة تماما الشىء الذى يجعلنا بصدد هذه الطبعات عندما ننظر اليهما مجتمعة ومتكاملة امام ثلاثة اقسام:

١ ـــ القسم الاول: وهو المنشور عادة تحت عنوان «سيرة بنى هلال» ونعطى الحقبة الاولى منذ ظهور «هلال» الى قصة الماضى بن معرب.

٢ ـ القسم الثانى: وهو ما يعرف بـ «تغريبة بنى هلال» كما يقدم من خلال طبعتى القاهرة ودمشق ويتصل بخروج بنى هلال الى الغرب الى حين اعتقال السلطان حسن للامير دياب بن غانم.

٣ ـ القسم الثالث: وهو ما تقدمه لنا طبعة بيروت، ويمتد من اعتقال دياب الى ظهور علي ابو الهيجات، وتولي بريقع بن السلطان حسن الملك مكان أبيه.

هذا مع الاشارة الى ان نهاية القسم الثانى، والتى تمتد مما بعد اعتقال الامير دياب تختلف عن نهاية القسم الثالث، الشيء الذى يجعلنا بإقحامنا القسم الثالث «وهو غنى بالتفاصيل الجديدة» امام نهايتين مختلفتين لسيرة بنى هلال وهذا المظهر سيفتح امامنا امكانية مهمة للتحليل، وتبعا لهذا التقسيم ستصبح «سيرة بنى هلال» شاملة لثلاثة اجزاء لا لجزءين اثنين فقط، وبهذا التوسيع نكون امام نص جديد مختلف اختلافا كبيرا عن النص الذى انصب عليه التحليل وهو الجزء الثانى الذى كان يحمل عنوان «تغريبة بنى هلال» فكيف يمكننا التعامل مع هذا النص وفق هذا التقسيم؟ وبم يمكننا ضمان انسجامه وتكامله بناء على قراءة جديدة وداخلية؟

٣ ـ بؤرة الحكي:

٣ ــ ١تفرض علينا قراءة سيرة بنى هلال «بأقسامها الثلاثة» النظر بدءا فيما يضبط انتظامها وفق نسق واحد، ويتحدد بذلك انسجامها، ويعطينا امكانية تعيين «بؤرتها الحكائية»، وان اختلفت رواياتها، او تنوعت تفاصيلها، او تباينت نهاياتها، وهذه البؤرة علينا الامساك بها من خلال مجمل السيرة من جهة «باعتبارها نصا» وليس بالبحث عنها من خارجه «المطابقة التاريخية» كما انه من جهة ثانية علينا تبين هذه البؤرة باعتماد اجراءات سيميوطيقية تجعلنا ننطلق من اعتبار السيرة «علاقة» حكائية او سردية، يحكمها معنى علينا ان نستنبطه، ودلالة علينا ان نستخرجها.

٣ ـ ٢ بهدف تحقيق هذه الغاية ننطلق من ان لهذا النص «وظيفة مركزية» وهذه الوظيفة المركزية تنظم وظائف أساسية تتضافر مجتمعة لتجسيد تلك الوظيفة المركزية وتجلياتها على النحو الذى يمكننا من تشخيص دلالة النص وانسجامه.

نحدد هذه الوظيفة المركزية باعتبارها ما نقترح تسميته بـ«دعوى النص» ذلك ان اى نص كيفما كان جنسه او نوعه له «دعوى» يدعيها ويسعى الى تبليغها على المتلقى بصدد تلك الدعوى ان يصدق او يكذب، بحسب السياق الثقافي والاجتماعى للمتلقى، هذا اذا توصل الى الامساك بهذه الدعوى وكل الوظائف الاساسية فى النص، وبمختلف الاوجه التى يتحقق من خلالها تقديم المادة الحكائية تأتى لتأكيد تلك الدعوى ولصياغة هذه الفكرة التى نرمى من خلالها إلى تأسيس خطاطة لنص سيرة بنى هلال «وبسواها» نقترح الصورة التالية التى نقدمها باختزال لنعتمدها فى ابراز دلالة النص.

الوظيفة المركزية ⟵ الوظائف الاساسية

الدعوى ـ (١ ـ الأوان، ٢ ـ الدعوة، ٣ ـ النفاذ

أن دعوة النص هى بؤرته المحورية التي تدور كل حلقاته فى فلكها، وأولى هذه الحلقات نجدها فى الوظيفة الاساسية الاولى «الاوان» ونقصد به بداية تشكل المادة وتأسيس عناصرها وثاني تلك الحلقات نسميه «الدعوة» والمراد به انتشال عناصر الحكى، وانتقالها من المرحلة الاولى الى مرحلة الخروج بهدف تحقيق الدعوى.

واخيرا «النفاذ» والمقصود به تحقق «دعوى النص».

تكامل الوظائف الاساسية، وتداخلها، وتطورها عموديا وأفقيا لايتحقق إلا ضمن الوظيفة المركزية، وسنحاول الآن، ابراز دعوى النص، ووظائفه الاساسية أفقيا لتجسيد الغايات التى نرمى الى تحقيقها من خلال هذه القراءة.

٣ ــ ٣: فى القسم الاول من سيرة بنى هلال يؤكد لنا الراوى خصوصية هذه السيرة وبداية نشأتها، وبعد ابراز اتصال نسب هلال بالزير سالم يتبين لنا ان هلال زرا مكة وقت ظهور النبى ﷺ، فأنزله النبى بوادى العباس وكان فى محاربة بعض القوم، فقاتل معه ورجاله «وكانت فاطمة الزهراء راكبة فى هودجها فلما رأت هول الحرب ومصارعة الابطال، زجرت جملها لتخرج عن مشاهدة القتال، فشرد بها فى البراري والفلوات وعند ـ جوعها دعت على الذى كان السبب بالبلاء والشتات فقال لها ابوها: ادعى لهم بالانتصار، فإنهم بنو هلال الاخيار... فنفذ فيهم دعاؤها بالتشتيت والنصر» ص٢ .

تتصدى «دعوى النص» أو وظيفته المركزية بداية السيرة وتتمثل الدعوى هنا فى «الدعاء» المزدوج» التشتيت والنصر ولايمكن تفسير هذا النص إلا فى ضوء هذه الوظيفة المركزية لانها هى التى تحكم مساره وتحدد برنامجه ويمكننا تمثيل هذه العلاقة من خلال هذا الشكل:

الدعوى ــــ النفاذ

الدعاء

الاوان ⟵ الدعوة

من الدعوة «الدعاء» الى نفاذ الدعوة وتحقق الدعاء نجدنا أنفسنا امام برنامج حكائى محدد، وكل ما يتضمنه هذا البرنامج يأتي فى خدمة هذه الدعوة، ومع طول النص وتطور بنياته وتداخلها قد يتم نسيان، هذه الدعوة، بل ان الراوى يسعى الى دفع المتلقى الى نسيانها، لكنه بين الفينة والاخرى يذكره بها لضمان سير الحكى وتطوره.

ويظهر ذلك فى بروز بعض الدعاوى الفرعية التي تتم بصدد كل بنيه حكائية صغرى او بصدد كل وظيفة من الوظائف الاساسية، ويمكن التمثيل لذلك بحادثين اثنين لهما دلالتهما المطابقة.

١ ـ الخضراء ام ابوزيد عندما ولدته اسود على غير صورة ابيه، سخر منها سرحان بن حسن، ودفع زوجها إلى تطليقها، فكان ان دعت عليه، يتم الطلاق وتغادر الخضراء صحبة ابى زيد مضارب بنى هلال، ويأتى الاوان: رغبة سرحان فى الزواج من بنت الحسب والنسب، ويسافر الى اليمن ويتزوج «الدعوة» وهو يتراجع الى بنى هلال، يؤسر ويحمل الى بلاد الروم ليرعى الخنازير «النفاذ».

وعندما يسمع ابوزيد بما وقع لسرحان من البلاد والتغرب يعلق بأن دعاء امه نفذ فيه.

٢ ـ قصة الجارية مع الزناتى خليفة عندما دعا عليها «انظر التغريبة».

٣ ــ ٤: ان الوظيفة المركزية «دعوى النص» والوظائف الاساسية «الاوان ــ الدعوة ــ النفاذ» تضم وظائف بنيوية «دعاوى فرعية» ووظائف فرعية يتصل كل منها بإحدى الوظائف البنيوية ويمكننا تجسيد الوظائف الاساسية على الصعيد الافقى للنص، والوظائف الفرعية من خلال المستوى العمودى، وبعد ان حددنا الوظيفة المركزية لسيرة بنى هلال من خلال ما أسميناه دعوى النص «الدعاء» لنحاول الآن على الصعيد الافقى دائما إبراز الوظائف الاساسية لاستكمال صورة بناء السيرة وبرنامجها الحكائى.

٤ ـ الاوان:

٤ ـ ١: تبرز هذه الوظيفة الاساسية فى كل ما طبع تحت اسم «سيرة» بنى هلال، وربطنا لهذه الوظيفة بـ «الاوان» يكمن فيما يلي:

١ ـ ان دعوى النص تمت فى القرن الاول للهجرة لكن بداية تشكل المقومات المؤدية اليها لايكون إلا بعد ظهور مختلف اطرافها الاساسيين «أبوزيد ـالسلطان حسن ـ دياب».

٢ ـ وتبعا لذلك فالسيرة تقدم لنا ما قبل الاوان من خلال ابراز نسب الابطال الاساسيين للسيرة ويتم رصد ذلك من خلال القصص الثلاث الاولى «جابر وجبير، والخضراء وشما وزهر البان» وهكذا فقصة جابر وجبير تبين كيف انقسم بنو هلال عن بنى رياح، وقصة الخضراء ترتبط بظهور البطل ابوزيد الهلالي، والقصة الثالثة تحدثنا عن ميلاد حسن بن سرحان.

٤ ـ ٢: ونجد فى هذا الاوان كيف تجسدت قوة بنى هلال وتشكلت من خلال تلاحم مختلف أطرافها، ونصرة بعضهم البعض، وخوضهم المعارك الجماعية بسبب ما يتعرض له أى فرد من افرادهم حتى هابهم الجميع، وضمن هذه الوظيفة نعانى كيف تزوج معظم شباب بنى هلال، وتزايد عددهم بتزايد حلفائهم واعدائهم وصار لبنى هلال صيت ذائع وخبر شائع.

٥ ـ الدعوة:

٥ ـ ١: فى الوظيفة الاساسية السابقة «الاوان» نجد تحقق القسم الاول من «دعوة النص» النصر وضمنه ايضا بدأت تظهر بعض الملامح التى يمكن ان تتسلم الى التشتيت وذلك ما يمكن تبينه من خلال الموقع الذى بدأ يحتله دياب، وبعض الصراعات الهامشية التى تطفو على السطح بين الفينة والاخرى بينه وبين ابى زيد والسلطان حسن ويمكننا تسجيل بداية هذه الوظيفة الاساسية مع جدب اراضى بنى هلال وتفكيرهم فى الرحيل الى تونس «بداية التشتيت».

٥ ـ٢ : يبعث ابوزيد الهلالى مع يونس ومرعى ويحيى الى تونس قصد التجسس، يتم امساكهم ويبعث ابو زيد ليجلب فدية مقابل اطلاق سراح الشباب، فتتحقق الدعوة بالخروج الجماعى، والتغرب «التغريبة» وللوصول الى تونس لابد من خوض المعارك الضارية فى الطريق فحيثما نزلوا يطلب منهم تقديم عشر المال او الحرب، وفى كل هذه المعارك التى تنتهى بالنصر كانت تلحق بهم الهزائم ويفقدون العديد من رجالهم وأموالهم، وهكذا ظلت حياتهم مضمخة بالآلام والاحزان ومكللة برايات النصر حتى دخلوا تونس وصار الغرب بكامله طوع بنانهم، فتقاسموا الممالك والاراضى، وعاشوا فى الرخاء وهم سادة البلاد.

٥ ـ ٣: باكتمال هدف الدعوة وغايتها اطلاق سراح يونس ومرعى ويحيى والاستيلاء على ارض خضراء خصبة يتحقق جزء آخر من «الدعوى» وهو النصر، رغم ما صاحبه من تشتت وتغرب ولابد لبرنامج السيرة الحكائى ان يمتد ليتحقق الجزء الآخر من الدعوى وهو التشتت النهائى لبنى هلال وبنى زغبة ورياح، بعد انفجار الصراعات الداخلية بينهم بسبب السلطة والنفوذ ويستغل الراوى لتجسيد النفاذ مختلف الاشارات التى كان يقدمها بين الفينة والاخرى حول بعض الصراعات بين الهلاليين والتى كان ابوزيد يتدخل لحسمها ولاسيما بين السلطان حسن والامير دياب بن غانم.

٦ ـ النفاذ:

٦ ـ ١: يتحقق نفاذ الدعوى بالتشتت وذلك بعد نجاح بنى

هلال فى فرض وجودهم فى الغرب الاسلامى بكامله بالاضافة الى الاندلس واقتسامهم «بلاد الغرب بينهم بالسوية بين ابوزيد وحسن ودياب، كل واحد الثلث، واما تونس لدياب ورجع حسن الى القيروان وجعلها عاصمته وأبو زيد جعله الاندلس عاصمته حينئذ جلس كل واحد بمملكته بأمان» ص٢٨١ «التغريبة جـ».

ويبدأ الصراع حول سعدة بنت خليفة الزناتى التى أحبت مرعى بن السلطان حسن لانها بقيت فى تونس مملكة دياب الذى طلب منها الزواج وبعد تدخل ابى زيد بين دياب والسلطان حسن يقوم دياب بقتلها ، ومن جهة ثانية تعمد اخت الزناتى «زعيمة ست الغرب» على القاء الفتن بين الامير دياب والسلطان حسن فيقوم دياب باحراق زرع بنى هلال، يتم اعتقال الامير دياب وشنق العديد من امراء بنى زغب وتؤخذ منهم اسلحتهم ويسامون العذاب.

بعد سبع سنوات من الاعتقال يفرج عن دياب ويموت السلطان حسن ويتهم دياب بقتله، ويرحل بعيدا.

ينجح دياب فى العودة الى تونس، ويتغرب الامير ابو زيد والسلطان بريقع فى انتظار مرور سبع سنوات علا فيها نجم دياب.

٦ ـ ٢ الى هنا نجد التغريبتين تنقسمان: فتذهب الرواية «د» الى ان ابا زيد سيظل حيا بعد قتل ابنه رزق، وظهر من صلبه على ابو الهيجات الفارس الموعود بالنصر على دياب، وانه سيوحد الجميع تحت شارة اسمها «أولاد علي» بدل بنى هلال او بنى زغبة.. وانه سيكون وزير السلطان بريقع بعد قتل دياب تماما كما كان جده ابو زيد وزير السلطان حسن.

وتنحو التغريبتان «ج» و«هـ»منحى آخر بذهابهما الى ان دياب يقتل السلطان حسن وأبا زيد، فيتغرب اولادهما، ويعودان الى محاربة دياب وبعد قتله يتسلطن بريقع لكنه يكون ظالما فينتصر عليه نصر الدين بن دياب ويقتل بريقع ويصبح سلطانا عادلا يحبه الجميع.

٦ ـ ٣ ان النهايتين تقدمان لنا امكانية مهمة للتحليل يضيق عنها المجال وهما معا تؤكدان كل منهما بطريقة، نفاذ الدعوى المركزية.

ذلك لان كل وظيفة اساسية بحسب التقسيم الذى اجريناه لها دعواها الخاصة، وبوضع كل دعوى فى علاقتها بغيرها وبالدعوى المركزية تتضح امامنا صورة السيرة بجلاء، وهذا ما يؤكد ذهابنا الى ان الدعوى المركزية هى الناظمة لبناء النص وتلاحم مكوناته وعناصره ولعل قراءة دقيقة لهذه الخطاطة على المستوى العمودى كفيل بجعلنا نعاين مدى الترابط الذى يحكم النص فى ضوئها ويسلمنا الى تعيين دلالتها المقصودة.

٧ ـ التركيب:

٧ ـ ١: ان قراءتنا لسيرة بنى هلال فى كليتها جاءت بناء على استخراج بنيتها الحكائية التى تحكمها وسنلاحظ انها البنية نفسها التى سارت عليها باقى السير الشعبية.

٧ ـ ٢: ان دعوى النص تحكم مختلف بنياته ووظائفه، افقيا وعموديا ولما كانت الدعوى المركزية فى سيرة بنى هلال تتأسس على قاعدة «الدعاء» باعتباره خطابا قابلا لـ «التحقق» او النفاذ، او الاستجابة، فإنه يتضافر مع خطاب آخر قريب منه، وله المواصفات نفسها، اقصد «الحلم» وان الحلم يحتل موقعا مركزيا فى النص، وبواسطة تفسيره، أو تأويله، عن طريق تخت الرمل، يتم ادراك ما سيقع ويخلق العوالم الممكنة للتلقى.

٧ ـ ٣: الى جانب الدعاء والحلم والرمل باعتبارها عناصر اساسية لـ ١ ــ توليد الحدث او، ٢ ـ توقعه او ٣ ــ فهمه وتفسيره، داخل عالم النص.

نجد حضورا مهتما لعنصر آخر لايقل اهمية عن سابقيه ويتمثل فى «الفلك» وفى قراءته لان هذه القراءة تدفع إما الى الاقدام على صنع الحدث، او تعطيله، تماما كما وقع عندما سيطر دياب، لان صلاح الفلكى امر بنى هلال بعدم محاربته سبع سنوات كاملة، لانه بعد انتهائها سيظهر على «الهيجات» وهو الذى سيقتل دياب «دعوى ـ اوان ... نفاذ» وهذا العنصر الجديد يتلاحم مع الدعوى «الدعاء» المركزية، لانه يضعنا زمنيا امام نظامين.

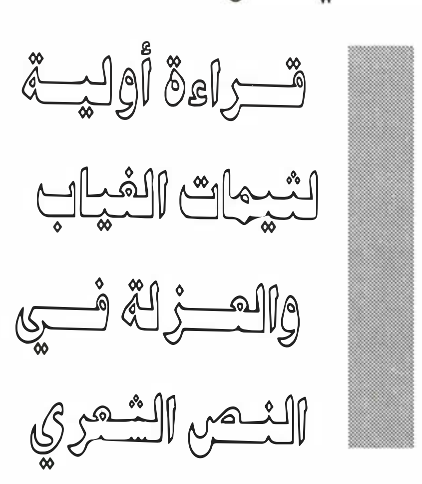
١ ـ نظام السعد، ٢ ـ نظام النحس.

وهذان النظامان يتناوبان فى مجرى التطور الزمنى والحكائى على صعيد الشخصيات «نصر ـ تشتيت ــ تنصر ـ شتيت» أو على صعيد الفضاء «خصب ــ جدب ــ خصب ـ جدب» وكلما امكن التحكم فى هذين النظامين عن طريق المعرفة «ابو زيد الهلالى» والقوة «الامير دياب» او هما معا كلما امكن التجاوب مع الاحداث والفعل فيها بما يناسب «ابوزيد».

٧ ـ ٤: والسيرة اضافة الى هذا غنية بالعوالم التى يمكننا من خلال قراءة جريئة وجديدة أن نكشف عنها بالصورة التي تساعدنا على تدقيق رؤيتنا للسرد العربي ولمختلف اشكال التخييل والتخيل العربيين، وبما يزخران به من تصور للواقع والعالم.

* * *

ملامح التجربة الشعرية الجديدة في عمان



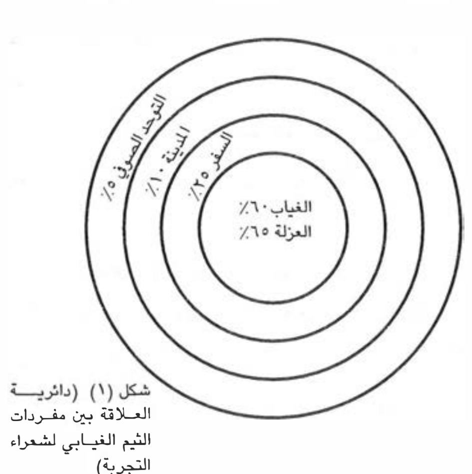
محسن الكندي *

سطوة القراءة الناقدة تفرض مفاهيم عدة عند قراءة اى نص أدبي، ففى ظل معطيات مناهج النقد المختلفة تصبح الحتمية المفروضة على القارىء اتخاذ وسيلة التعامل الواعى مع هذا النص بدءا من بنيقه الداخلية وانتهاء بأطره المضمونية، خاصة مع تجربة تبدو من أول وهلة بعيدة المدى، عميقة الاغوار، لكن هذا العمق، وهذا الاتساع سرعان ما يتضاءل اذا ما عرفنا ان خطوطا مشتركة تجمع افكار هذا النص وثيماته[١]

هذه الظاهرة بدت لنا جلية فى محاولتنا سبر اغوار التجربة الشعرية الجديدة فى عمان، ذلك ان تجربة بكرا كهذه اللتجربة بمقياس الزمن — تبدو روح المخاطرة واضحة فى كشف مضامينها برؤية ناقدة تقويمية ، خاصة ان غياب او تناقص، او تناقض الانتاج الشعري لبعض رموزها يشكل تأرجحا مضطربا بين تقليدية المضمون واشكالية الحداثة اذا صح التعبير، من هنا سنعتمد فى هذه القراءة الاولية افق الخط الراصد لمراحل نمو وتطور هذه التجربة من خلال ثيمات البعد المضمونى لها، وبخاصة ثيمات الغياب والعزلة، هذا الخط يكشف لنا على الجانب الآخر الصلة الحميمة بين هذه التجربة والواقع فهى تجربة لصيقة بكل ما هو مرئي ومحسوس ومجسد، ناهيك عن نظراتها للمتخيل بنفس الروح الواقعية لذلك المجسد، ولاضير فى ذلك، فأسماء هذه التجربة اشد ما يمن ان تطرحه فى ابعادها هو ذلك التفاعل المؤثر مع حركة الحياة والواقع فى محاوره الثلاثة عمانيا وعربيا وعالميا.

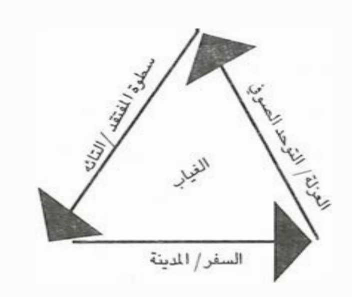
وهذه فى حد ذاتها سمة مهمة من سمات النص النابض بحيوية الدلالات الفاعلة التى يتسم بها النص الجديد لهذه التجربة.

ومن هذه المنطلقات مجتمعة ستكون معابرنا لتقديم قراءة النص الشعري الجديد فى عمان مركزة على خارج النص، مع ملامسة حتمية لداخليته عند استنباطنا لثيماته التى تنصب



شكل (١) (دائرية العلاقة بين مفردات الثيم الغيابي لشعراء التجربة)

* محسن الكندي : ناقد عُماني ومعيد في جامعة السلطان قابوس.



شكل (٢)
(ثلاثية التكوين لثيم الغياب)

اكثر ما تنصب على موضعة الافكار وايديولوجيتها، فثمة سمات مميزة لهذه التجربة اكد عليها النقاد فى قراءتهم العارضة، منها ما يتصل بظواهر الغياب، والعزلة، والسفر، والمدينة، والموت، والحزن، والاسطورة، والتراث وغيرها.

ان مثل هذه الثيمات تندرج بشكل متفاوت، وتشكل ابعادا رقمية تختلف من شاعر لآخر تبعا لدرجات التأثر الشعرى للشاعر على نحو ما يوضحه الشكل الدائرى / البيضاوى الذى يرتكز على بؤرة مركزية قوامها فكرة الغياب/العزلة / التي تنداح الى افكار مشابهة ومستنبطة منها احيانا كالسفر ولمدينة وسطوة المفتقد/ التائه، ثم تصل هذه الافكار عند بعض الشعراء الى درجة التوحيد الصوفى، وهذه الدلالات يوضح حجمها الكمى، وتقنية علاقاتها، الشكلان السابقان:

ان هذه الثيمات مجتمعة لاتبدو فريدة او غريبة فى خارطة الشعر الحديث، لكنها تبدو جديدة بالمقياس العينى للتجربة الشعرية العمانية، اذا ان تقنية طرحها فى النص تشكل هاجسا ظل يراود الشاعر، ويدفعه نحو اخفاء ظاهرية معانيها، ومن جانب آخر فإن هذه التقنية تؤكد المخزون الثقافى والابداعى لبعض رموز التجربة، خاصة فى ظل تلك العلاقة الحميمة بين شعراء التجربة الجديدة فى عمان ومثيلاتها فى الوطن العربي، وذلك من خلال صلات الانتماء والتبنى الروحى الذى ابداه لبعض رموز الشعر العربي كيوسف الخال ومجلة شعر على سبيل المثال لبعض الاصوات من هذا كله يمكن الدخول الى خارطة الشعر الجديد فى عمان من خلال اسمائها:

سيف الرحبى، سماء عيسى، محمد الحارثى، عبدالله الريامى، ناصر العلوى، يحيى اللزامى، صالح العامرى، عاصم السعيدى، عبدالله البلوشى، مبارك العامرى، وهلال العامرى، زاهر الغافرى، وغيرهم.

فهذه الاسماء تتيح فرصة تقديم قراءة اولية لثيمات الغياب والعزلة فى تجاربهم خاصة بعد تبين هوية النص الجديد فى اصداراتهم الاولى الغالب على بعضها طابع الاصدار الصحفى اليومى الذى طالما تأرجح فى بداية الامر فى انتمائه لمدارس الشعر الحديث بدءا من صداماته المبكرة مع تيارات التقليد السائدة فى تجربة الشعر العمانى منذ اواخر السبعينات من هذا القرن وحتى الآن.

وقبل الدخول فى قراءة هذه الثيمات يمكننا تلمس احجامها الكمية من خلال القراءة الرقمية التالية:(٢)

الشـــاعر	نوعية الثيم	تقنية توظيفه	الحجم الرقمي لنوعية التيم	النسبة المئوية للحجم في التجربة الكاملة
سيف الرحبي	الغياب / السفر / المدينة	قصائد كاملة / دواوين	٢٦	٩٥٪
زاهر الغافري	الغياب / السفر	مقاطع/ قصائد كاملة	٢٣	٨٥٪
سماء عيسى	التوحد الصوفي/ العزلة	قصائد/ مقاطع	٢٢	٧٦٪
محمد الحارثي	الغياب/ السفر	قصائد/ مقاطع	١٩	٧٢٪
ناصر العلوى	الغياب/العزلة	قصائد/ مقاطع	١٨	٧١٪
عبدالله الريامي	الغياب/ العزلة	مقاطع	١٧	٧٠٪
صالح العامري	العزلة/ الغياب	مقاطع	١٥	٥٥٪
مبارك العامري	العزلة	مقاطع	١٤	٥٠٪
عاصم السعيدي	العزلة	مقاطع	١٣	٤٥٪
يحيى اللزامي	العزلة التوحد	مقاطع	١٣	٢٠٪
هلال العامري	العزلة/ المرأة/ المدينة	قصائد/ مقاطع مجزأة	٨	٩٪

ان اهم ما يمكن التركيز عليه فى هذه القراءة هو ان الصلة الواقعية بين مرتكزات الشاعر وظواهر حياته قائمة لامحالة، فأغلبية هؤلاء الشعراء عاشوا تجارب الغياب بمعناه المادى، وتمثلوا احاسيسه بالمعنى المتخيل الميتافيزيقى، لهذا فالاحساس به مثل جوقة يعزف عليها قراء تجاربهم بشكل كبير (٣).

والظاهر ان ارتفاع النسب وتدرجها تعطى مؤشرا دالا وصريحا على ذلك الخط المشترك اللافت للانتباه فى شعر هؤلاء الذى، هو موضعة السفر بعيدا عن المكان الاول فمعظم هؤلاء الشعراء عاشوا متنقلين فى عواصم مختلفة وبعدت بين بعضهم ووطنه ازمان بعيدة.

النص الشعري الجديد ــ اذن ــ عند هذه الاسماء يطرح قضية مهمة تنطلق من مفاهيم مركبة هى فى حد ذاتها خيارات ممتدة بين ماض مضى وحاضر مرفوض، وآخر

مهاجم ومستقبل لم يكشف عن وجهته بعد لكنه يومىء بأطروحات واعدة منجزة بالمكان والزمان المطلقين.

تظل مفردات الغياب والعزلة حاضرة فى النص الشعري فى هذه التجربة، فحيث موضعة السفر البعيد عن المكان الاول، تنطلق رهائن المرادفات التأويلية والمؤولة، اذ كثيرا ما تطالعنا تركيبات «التائه» و«المغترب» و«الضليل» و«المعانى» عبر تداخلات نصية تظهرها مفردات اخرى كتذاكر «السفر» و«الطائرة» و«المطار» و«تراخيص العبور» و«حقائب السفر» وما الى ذلك. هذه الموضعة المحسوسة لثيمات الغياب تطرح على الجانب الآخر ألق الحنين الى الطفولة / العودة الى المكان او الذات احيانا لمن صرف من هؤلاء الشعراء شطرا من طفولته فى ارض الوطن ثم غادرها يافعا و ممن ولد خارج الوطن ثم رجع اليه بعد غياب طويل فغادره ثانية.

دوائر التكوين وأثرها فى ثيمات الغياب / العزلة:

لقد شكلت المنابع الاصلية التى حظيت بها عمان كبلد تاريخى، استطاع ان يحتضن موروثا خصبا على امتداد تاريخه الطويل، شكلت هاجسا ظل يراود شعراء التجربة الجديدة، ويدفع بهم وبتجاربهم نحو تكوين ثيمات معينة للغياب تنطلق من هذه الخصوصية الاصيلة، لتحدث تغييرا جذريا فى تكوينات التجربة الشعرية الجاثمة على الذاكرة لقرون طويلة، وهى بذلك سمحت بخلق تجربة مغايرة ومثيرة فى ذات الوقت لتلك التى تعودت الاسماع عليها.. ورغم صعوباتهم الاولى فى اختراق حواجزها إلا ان شعورهم الحاد بضرورة مجاراة العالم المحيط خاصة بعد عصر النهضة الحديثة التى عاشتها عمان بدءا من عام ١٩٧٠ وحتى الآن اضافة الى عوامل اخرى شهدتها شرائح معينة من المجتمع العمانى، واختلطت اثرها بمثيلاتها فى الخليج العربي فى الثلث الاخير من ستينيات هذا القرن، واعنى بها ما تبلور من اطروحات ابداعية جديدة، وتغييرات فى ايديولوجيات الابداع الفنى ايضا، الذى رافق تحول الخرائط الاجتماعية والثقافية والسياسية فى الخليج والوطن العربي.

من هنا ظهرت البوادر الاولى للنص الجديد فى عمان وان كانت باهتة فى بداية الامر إلا انها سرعان ما تحولت الى حضور له مؤشراته الدلالية القوية، وذلك بفعل ما اضطلعت به المنابر الثقافية والصحافية بالذات فى الخليج، خاصة من دور مؤثر فى بلورة التكوين الذى ظهر هناك فى المهجر اولا ثم انتقل الى الوطن فى عمان، ومن نقاط التأثر والتأثير نرى نماذج بعينها تلعب دورا مهما فى بلورة هذا التكوين ممثلة فى نموذجين مهمين هما «مجلة شعر» وما كان يطرحه الشاعر العربى يوسف الخال من اطروحات مهمة فى هذا المجال، اضافة الى دور «اسرة الادباء والكتاب فى البحرين» ممثلة فى مجلتها «كلمات» التي احتضنت براعم تجربة النص الجديد فى عمان[٤]، هذا بالاضافة الى تلك المقالات التى اخذت تطرح فى صحافة الخليج والوطن العربي، حول قصيدة النثر والتى كان الشاعر البحريني قاسم حداد احد فاعليها، بحكم اتصالات الواسعة بشعراء التجربة الجديدة فى الوطن العربي، ولعل لمقالات قاسم حداد اثرا فى بلورة الوعى الشعرى الجديد «وفتح الطريق امام ذائقة شعرية عمانية تطمح الى تجاوز النص القديم بصفته معادلا فنيا لبنى اجتماعية وثقافية لم تعد مقبولة لكثير منهم» فى زمن مدجج بتكنولوجيا العصر المعقدة وتغيراته الضاربة الجذرية .

وبعد هذه المرحلة التكوينية الاولى، وفى اطار ثيمات الغياب الواقعى ايضا لم يكد عقد الثمانينات ينصرم حتى ظهرت لنا من المهاجر/ المغتربات خصوصا اصوات اخرى جديدة سرعان ما تبلورت ملامحها فى نصوص نشرت فى غير دورية عربية، منها «الكرمل» و«مواقف» و«الناقد» قبل أن تأخذ طريقها إلى دواوين شكلت بواكير شعرائها.

هذا المفهوم الغيابى الخارجى لميلاد التجربة يوحى لنا من طرف آخر بملمح التأثير الذى احدثته فى الاصوات المقيمة التى ظهر نتاجها متوقدا فى ظل ايديولوجية العزلة لحد ان بعضها وصل لدرجة التوحد الصوفى كما أشرنا وهى نتيجة حتمية لضرورات التواصل المطروحة بين اقطاب التجربة ككل، ولهذا وجدنا ميلاد كثير من هذه الاصوات فى رحم هذا الغياب الذى ربما ذهب بعضه الى درجات عالية من الجودة اذا ما قسناه بمقاييس فنية النص موضوعيه.

النموذج والرؤية لثيمات الغياب فى التجربة الشعرية الجديدة

ان اهم ما يستحق الكشف عنه فى التجربة الشعرية الجديدة فى عمان هو ما يتصل بأفكار اعلامها نحو رؤية الثيمات الغيابية المنبثقة من معالم الهجرة، والسفر، والترحال بغية متنفس جديد يقرب هؤلاء الاعلام من اقطاب الحركة الشعرية فى العالم العربي، وروادها فى العالم ككل، ولهذا فإننا لانجازف بالقول اذا اعتبرنا المدن موطنا آخر لانبثاق هذه التجربة، بيد ان مدنا كالقاهرة وبغداد وبيروت ودمشق والرباط بل حتى مدن الخليج العربي لعبت دورا فى تجلية هذه التجربة، نلمح ذلك فى اصدارات رموز التجربة التى امتدت فى تلك العواصم بل تعدتها احيانا لتصدر من بلدان اجنبية، كالمانيا وامريكا وغيرهما.

الرؤية اذن هى المناخ الذى انولدت فيه هذه التجربة، والنموذج يدلنا على ظاهرة الهجرة والترحال التى تظهر تجارب

رائدة فى خارطة التجربة العامة لشعراء امثال سيف الرحبى ومحمد الحارثى، وناصر العلوى، وعبدالله الريامى، وزاهر الغافرى وغيرهم من سائر الشعراء.

وفى اطار هذا التقديم يمكن الدخول الى نماذج الغياب من خلال ثيماته المتمثلة فى النقاط التالية:

أ ـ سيف الرحبى وريادة الكتابة الغيابية الأولى:

المدلولات التاريخية لخارطة التجربة تصنف كلا من سيف الرحبى وزاهر الغافري، فى ظل معطيات الريادة لثيمات الغياب بمفهومه الواقعى قبل كل شىء، وهو نتاج مرحلة عاشا فيها بعيدا عن وطنيهما، فالأول اقترن اسمه بسياق التجربة الشعرية فى الوطن العربى ككل، وهو نتيجة لهذا لا يمكن النظر الى تجربته بصفته شاعرا عمانيا في معزل عن مراجعه العربية وفي معزل عن اتصاله الوثيق بحركة الشعر العربى الحديث منذ بداية السبعينات وصلته القوية بحركة قصيدة النثر.. [٥]، ولهذا الاقتران ابعاد عدة منها ان النص الشعرى لدى الرحبى اجتاز حدود بلاده فى ظل معطيات الغياب الذى عاشه متنقلا من القاهرة الى بيروت الى دمشق الى الجزائر الى باريس وهولندا وغيرها من العواصم ، لهذا ترى ان تجربته مقترنة بشكل مباشر بمفردات الغياب/العزلة/السفر وفى مجموعاته الست نقع على اسفار «كتبها رحالة لايستقر فى موضع ويشبع نهمه من طبيعته وناسه وظواهره متى يفارق الى سواه، وهكذا فى سعى لا للاحتفاء بالمكان فحسب وانما للقبض على الزمن ايضا، وهو قبض يحتم عليه ايضا توظيف مفردات عدة هى نتاج ذلك الغياب منها ما يتصل بالبيئة والطقس، والمناظر، والمشاهد والصور، والطبيعة فى شتى البلدان التى عاش فيها ردحا طويلا من الزمن، ولعل كتابه الاخير «منازل الخطوة الاولى» قد جسد معالم واقعية لتلك التوظيفات التى ما فتئت فى حمل العناوين التالية: «ليلة البرق» و«الرسالة» و«بنسيون فى طنجة» و«بنسيون فى حارة القصبة بالجزائر» و«مقهى دمشق» و«غرفة فى اثينا» و«بنسيون على بحر الشمال بلاهاي».

ولعل هذه القصائد مجتمعة تشكل ظاهرة هى نتاج التصاق الشاعر بالمكان بواقعيته، لتشكل فى النهاية مفردات خصبة وثرية لثيمات الغياب/ السفر/الترحال... ومن اللافت للانتباه فى تجربة سيف الرحبى فيما يخص هذا الموضوع ان الشاعر بجانب هذا الثراء افرد جل قصائد هذا الديوان اضافة الى دواوينه الاخرى «رجل من الربع الخالي» و«الجبل الاخضر» و«مدية واحدة لاتكفى لذبح عصفور ورأس المسافر» للحديث والكشف المباشر عن هذه الثيمات، مما يشكل فى النهاية هاجس الشاعر الداخلي الذى قد يدفعه احيانا الى كتابة النص، ولهذا فلا ضير ان بعض النقاد تنبه لهذه الظاهرة فوصف تجربته بأنها «سفر فى الارض وفى المخيلة» وانه «اى الشاعر» صائد صور وحالات هى نتاج احتفاله باليومى الذى يعنى اكثر ما يعنى بتسجيل الظواهر المكانية ذات البعد الغيابى المحسوس.

نماذج سيف الرحبى فى هذا الاطار كثيرة ومتعددة منها ما جاء على شكل قصائد كاملة او مقاطع او دواوين ولهذا فالنسبة التى شكلتها فاقت كل النسب الاخرى ٩٥٪ ويمكن تلمسها من خلال العناوين السابقة لقصائده والتى اشرنا اليها سابقا، او تلك التى وردت فى الديوان الاول، وحملت العناوين التالية:

«حلم» و«مشاهد يومية» التى يقول فيها:

فى ليل الاغتراب النائى
مثل بلطة فى الرأس
فى نهار
الوحدة المعتق بلمعان الموت [٦]

او مثل تلك التى وردت فى الديوان الثانى «مدية واحدة لاتكفى لذبح عصفور» واتخذت الاسماء التالية:

«بورتريه لـ سرور» و«بيروت زمان» و«متسكع لايحلم بشىء» والتى شكلت نتائج حتمية لثيمات الغياب

عليك ان تبيع امتعة بيتك
لتحصل على قهوة الصباح
اى بيت كان عندك
عدا حذاء ممزق يفركش ليل
المدن [٧].

اما الديوان الثالث «رجل من الربع الخالي»، فيحفل بمثل هذه المفردات، وهناك دلالات التيه والمعاناة والسفر، والمجهول، وعوالم البحث والتطلع نحو الغائب، تكللها عناوين قصائد الديوان الثالية «الراحلون» و«الغريب» ، «ذكرى الحاضر»،«ما من بلد»،« قصدنا»، التى تلوح بعصارة المجهود المتعب لرحلة الغياب والعودة، على امتدادها بين مد وجذر، والتى عذبت الشاعر لسنين طويلة من عمره ترجمتها مفردات الشاعر المنهكة بأحاسيس النهايات لرحلة الغياب وثيماتها والتى يظهرها المقطع التالي:

ما من بلد قصدنا
إلا وهد اركانه الحريق
ما من جرح ضمدناه بعيوننا
إلا وانفتح على مصراعيه[٨]

تطغى على مفردات سيف الرحبى أهازيج السفر والترحال، والبلدان، والامكنة التى يوظفها بشكل طبيعى لاتكلف فيها،

ويرمـز بها الى عوالم متخيلـة هـى فى حد ذاتها مـواقف فكـرية وايدلـوجية لذات الشـاعر من هنا جـاءت تجربته طرية سلسة قريبـة الى قلب المتلقى لانها جزء من عالمه ايضـا، مما شكل فى النهاية ريـادة اولية لثيمات الغياب والسفر والعـزلة الناتجة من معانـاة حقيقية لـذات الشاعـر المعذبة بروح المغـامرة والتطلع والاكتشاف.

واذا كان الـرحبى جسد معلم الريـادة فى ثيمات الغياب فإن زاهر الغافـرى يتقاسم معه هذه السمة، انطلاقـا من تجسيدها فى نصه الشعـرى ولو بالقياس الـزمنى، فزاهر الذى ولـد عام ١٩٥٦ فى عمان، ووجـد نفسـه ذات صبـاح من عـام ١٩٦٨ فى بغـداد طالبـا بإحـدى مدارسهـا ولم يخرج منها إلا بعـد عشر سنوات، ثم اقام طويلا فى المغـرب، وباريس، ونيويورك، وغيرها من العواصم [٩] تتزاحم فى نصه ثيمات الغياب العزلة والصمت السفر حتى غدت هذه المفردات احدى الاركان المهمة فى تجربته خـاصـة اذا مـا عـرفنـا تشكـل عنـاوين بعض دواوينـه مثل «الصمت/ يأتى للاعتراف و«عزلة تفيض عن الليل».

وبالمقيـاس الرقمى لحجم هذه الثيمات فإن نسبـة كـ ٨٥٪ تضع الشاعـر فى مقدمـة اقرانـه من شعراء التجربـة من حيث تجسيد هـذه الظاهرة التى تـرسم بشكل مقطعى واحيانـا نصا كامـلا كتلك التى عنوانها بعنوان الـديوان الثانى «عـزلة تفيض عن الليل» والتى يقول فى احد مقاطعها:

ظل الغياب على العتبة

نفاجأ عندما

لانسمع فى عظامنا

خرير ماء [١٠]

او تلك التى اخـذت عناوين منفصلـة عن سمة الديـوان من مثل قصيدته «الطريـق تعترف» و«ظل المرأة» و«جبهة الشـاعر» التى يظهر فيها الهاجس الاغترابي من خلال ثيمات الوحدة:

انا الوحيد، الهارب منذ عصور

ابحث عن يديك الفارغتين

كما لوكنت ابحث تحت ضلع الليل [١١].

سماء عيسى والصوفية

تشكل درجات العزلـة بعدا مهما فى تجربة سماء عيسـى الى درجة انها تصل الى حد التوحـد الصوفى الذى يفضـى الى عوالم الغياب بمفهـومه الميتافيـزيقى فالشاعـر يغتبط بثيمات الغياب فهو مسكون بها فى اعماقه، التى تتحول احيـانا الى مشاهد من العبث الـــواقعى المضمن لصـــور الموت والبـلاء، والكـــوارث، والامراض، والفجائع بمفهـومها السوداوى القاتـم.. وهذه كلها تؤدى بتجربة الشاعر الى سطـوة التوحد الغض الى عوالم يرمز بها احيـانـا، ويهدف اليها أحـايين اخـرى، ومن ذلك تـوظيفـه للاســاطير والخرافات وحكايات الجان، ورمـوز النضال، اسماء المكافحين، وكفاح الطبقات المقهورة.

سطوة العزلـة وثيماتها تحتل مرتبة ثالثـة فى تجربة الشعر العمانى الجديـد اذ تبلغ ٧٦٪ وهى ظـاهـرة ربما تختلف عن المعنى الواقعى لثيمات الغيـاب اذ انها اشد مـا ترتبط بظـاهرة السكـون والاعتـزال والصمت والتحليق فى عـالم الخيـال بغية استـوحـاء افـاق نفسيـة وفلسفيـة فى ذات الـوقت، والتى ربما تتـوق الى ايجـاد وتفسـيرات وتـأويلات لموجـودات الكـــون لا بصـورتها الطبيعيـة وانما عكس ذلك حتى تخلق شيئـا من الاثارة هـذه المساحة المعلنة فى تجربـة سماء عيسى من العطاء المتوهج المثير تقودنـا احيانا الى حالات مفتعلة من الميـولدرامية، حيث تيـارات الحزن، والتشظى والمعـاناة والغمـوض الـروحى وهى كلها محطات متعبة لرحلـة الغياب التى انتجت لنا عناوين مهمة تشكل رؤى متميـزة متفردة فى سيـاق التجربة الشعـرية الجديـدة فى عمان لانها تحتضن فى ذات الـوقت على تنـاصـات المكان والزمان، والروح الشـاعرة التى يتمتع بها الشاعر، فنجد ان مجموعـات الشاعر الثلاث اوسمت بـالعناوين التاليـة: «ماء لجسـد الخرافة» و«نـذير بفجيعـة مـا» و«مناحـة على عابـدات الفرفارة»...

سطوة العـزلة فى تجربة سماء تأخـذ شكلا هرميا انطـلاقا من الخيـال الصـوفى ووصـولا الى جنـائزيـة المشهـد مـرورا بمفردات الفجـائع، وايديـولوجياتها وربما يعـود ذلك الى شغف الشـاعـر العميق بالعـزلـة والغيـاب ولعل استقراءنـا لعنـاوين قصائده تكشف لنا عن ذلك، ففى هذا الديوان تطالعنا العناوين التاليـة: «خرائب» «مرثيـة» «مدفن لنورسـة الموت» «حتف آخر للمليكة» و«نذير بفجيعة مـا» وغيرها، ففى هذه القصائد وغيرها تنشط مفردات التوحـد الصوفي الذي يرمي إلى الوحـدة والعزلة والموت الذي هـو المعادل للحيـاة ففي ظل هذه المفـردات تتعدد المستويات والظلال لهذا الـدمار الجاثم على حيوية النص بحيث يتداخل الفيزيقى بالميتافيزيقى فى تجربة يمتلكها يقين واحد هو عـدميـة كل شىء، ولا تترك للسؤال مـوضعـا فى البحث، وانما ذلك اليقين الدائم حول شموليـة الثيمات المكونة للغياب «الموت» التوحد وسيطرته وشيـوعه فى كل ما يمكن ان يرى او يحس او يشاهـد، فسطوة العزلة والفنـاء مواويل، بل منظومات كـاملة يعزف عليها قيثارة اشعاره فلا تكاد تشعر إلا بالتشاؤم المرير، المنكد واحيانا تصل هذه القيثارة الى حد التصنع والتكلف وذلك بفعل التوظيف المباشر غير المبرر لجنائزية المشهد كما فى قوله:

يا أمي

ومن الليل يبقى صدى صلواتك العذبة

ويرحل طائر الله بك بعيدا بعيدا... في الموت [١٢].

تلح تجربة سماء على مضامين السطوة المفتقدة لتناصات الواقع، فبين «عابدات الفرفارة» الى «عتمات النخل الميتة» إلى أقوال «سان جون بيرس» و«التعرى» فجوات عميقة على الشاعر وهو المتحدث عن واقعه ان يحقق شيئا من المعادل التخيلي بين ما هو ملموس وما هو متحقق، بحيث تظل تجربته متميزة بذلك الشغف المبرر لكل ما هو عاكس مثير من انماط الافعال الجنائزية المنصوص عليها في تقنية نصه الشعري ومع هذا فنمطية ابداعه تتوق الى تلك السطوة التى تنحنى راكعة لمشهد العزلة الحزين حين يغدو كطائر مفعم بحب الطفولة العذراء، والليل وقطرات الندى، والفراشات وغيرها من مشاهد الرومانسية التى عذبت روح الصوفى المعتكف طويلا، نرى ذلك كثيرا في مقاطع قصائد سماء وبخاصة ديوانه «مناحة على ارواح عابدات الفرفارة» وهن عابدات حيكت حولهن الاساطير وسط قرى الريف العمانى قرية «الفرفارة» المكتنز كسائر الارياف العربية بتعاويذ وحكايات واساطير هى عصارة معركة الحياة، في زمن العزلة الفطري:

كفجر مات في حضن فراشه

تركت لي الليل

طفولة عذراء تبتسم في الموت

النائحات يندبن الغريبة في صمت

الموت طفل لم تلده امرأة بعد

اين شجرة فجيعتى ترحلين؟

وحيدة كقطرة الندى

فوق غصن ميت [١٣]

واذا كان البعد الزمنى لمناخ النص عند سماء اتخذ مستوى الفعل الماضى كما هو الحال في مفردات اغلبية قصائده من مثل رحل بك/ انطفأ ذكرك/ انكسر بابك فإن صيغة الاستمرار المضادة لذلك المستوى تحتشد بشكل مكثف لتشكل في النهاية ركائز لثيمات العزلة المقننة غير الموظفة بشكلها الطبيعى التى تفصم عرى العلاقة الحية بين مضمون النص ومدلولاته فيغدو هذا النص اثرها وكأنه خطاب موجه كاشف لمقصود الشاعر، يتضح ذلك في اول قصيدة من ديوان «المناحة» حين يقول مخاطبا عابدات الفرفارة ، ليبين مدى الدمار الذى لحقهن من جراء العزلة، ومن جراء رفضهن لواقعهن على الجانب الآخر:

تشرب صمتك

ارواح القديسين

لانك / انت / دوما

المقدسة كخرائب اجدادنا

الزمن رحل بك بعيدا

انت أيتها الريم

والرياح

اغلقت ابواب الفرفارة امام الشمس [١٤]

من هذا كله تقودنا تجربة سماء عيسى الى آفاق بعيدة، خاصة اذا ما علمنا ان كاتبها يختزن في ذاكرته مخزونا جيدا من الثقافة وبخاصة المحلية منها، وهذا ما يجعل من التجربة حية بنصوص الاختيار المقصود لثيمات العزلة، لكنه مع ذلك ينحنى لسطوة الغياب التصوفي بشكل عصامى اذا صح التعبير.

تجربة محمد الحارثي الشعرية

تنشغل تجربة محمد الحارثي في ديوانه الاول «عيون طوال النهار» بحالات التلبس لمفردات الغياب فرغم انها تشكل حجما تكوينيا يقع في المرتبة الرابعة بين اقرانه شعراء التجربة ٧٢٪ إلا ان هذا التشكيل اشد ما يتكىء عليه هو حالات الغياب المفتعلة وذلك في اطار ايدلوجية السفر التى تعنى بذاتيته وتقيم علاقات التآخى معه، فالغياب يهيمن على حواس الشاعر ، او يجعل منه طائرا محلقا في آفاق بعيدا، نلمح ذلك في مفردات عناوين القصائد من مثل التخليق بين عصفورين، القصي، حنين.

فالجامع لهذه العناوين هو البعد والحنين والصياغة الكاسرة للعوة التي ما تفتأ في ان تصطحب مع المظاهر الرومانسية الغياب، فهو مثلا في قصيدة «تحليق» يعنى بتجسيد تلك الصياغات عبر مظاهر المشاعر المعبرة لنتائج الغياب:

تحلق بى هذه الطائرة

تحلق تبدأ بالشاى بعد الطعام، العطور

التى تشتري الماء يعصر من سحب اليوم اغنية

مفرحة

وانعتاق العيون الطفولى في الاجنحة [١٥]

ويظهر ذلك اكثر في قصيدته «حنين» حين يبدو ألق العودة ماثلا امامه بغية عودته للسؤال القديم اى سؤال الوطن الذى غاب عنه وتركه:

وقد طارت الروح نحو مقعد الشك

المنجد بمخمل من يقين

ماذا سيحصد من الاجوبة

سوى الحنين الى سؤال قديم (١٦)

واذا كانت حالات التلبس تلك جثمت على صدر الشاعر فإن صورا ملحة بفعل ذلك الجثوم الثقيل بدت واضحة لنا فى اماكن عدة فى ديوانه من مثل قصائده.. طاولة ممدودة باتساع الصحراء و«كمبيوتر» و«القصى».. اذ تولدت اسقام الاسفار، ومتاهات العزلة والتيهان، ولهذا فلا غرو ان نجد الشاعر يحفل بثيمات هذه الاسقام.. ففى قصيدته «الثانية» يطرح قضية الهجرة، ومطارداتها، واحلام المستقبل المأمول، التى تبددت فما كان له إلا نتائجها البائسة وتلك الحالات الغيابية نحو العزلة:

طردتنا الايام من بهائها العالى

ومن الحلم الذى حلمناه أبجدية تضفر

عروق السفر فينا بجزر الوهم الاول (١٧)

تجربتا عبدالله الريامي وناصر العلوي

لا اقصد هنا «بعزلة السخط» هى العزلة الناقمة، الرافضة فحسب وانما العزلة المغايرة ايضا التى تتوق الى ابعاد التجديد المكتشف، من خلال الفوضى فى تجارب جديدة، واعتقد ان الشاعرين جسدا هذين المفهومين من خلال ايديولوجيات الترحال القصى الذى يختلف مفهوما ورؤية عن سواهما، فالاول الذى صدر له مجموعتان هما «ممحاة العابر» و«فرق الهواء» يطرح افاعيل الحدث الغيابى من خلال ثيمات تبدو غامضة بعض الشىء وهى بذلك مقصود لرمز ربما لايمكن لاحد ان يفك رموزه غير الشاعر، ومع ذلك فإن هذه الرموز تأتى طبيعية بلا تكلف تحدوها فى ذلك سلاسة اللغة الشاعرة وعذوبتها.

يجسد هذان الشاعران حجما رقميا ليس سهلا فى التجربة العمانية الجديدة فهما احدا اقطابها المهمين ورغم مراتبهما المتأخرة فى مقياس الثيمات الغيابية (٧١٪، ٧٠٪ على التوالي) إلا ان جماليات النص فيهما تدفع بفكرة الاغتراب عن الارض الاولى الى مناطق ابعد بكثير، نحو يتم وعزلة وسخط وغموض وجود الكائن فى الكون وقد تهيأ ليغامر فى رحلة البحث عن الانا وموضع وجودها الميثولوجي الاول، ولهذا تجد هذين الشاعرين يغوصان فى هذا البحث بغية العزلة الساخطة فالشاعر الاول يصف ذلك قائلا:

ذبت فى هجير العزلة

انحنى على شارع

يصوب فيالقه فى غرفة

ومع الخطوة الاولى

تعرف المسافة جيدا

ان مصيرها رهينة فى اقدامي (١٨)

ثيمات العزلة الساخطة تتضح فى مفردات ذبت انحنى، المصير، الرهينة، وهى مفردات تقوم فى بحر واسع له ايقاعه المنهك الذى يتهادى كطائر جريح:

لو تعرف المسافة انها كقلبي

ريشة فى الهواء

افكر كثيرا فى اهمية التاريخ للشعوب

وفى جروب البقاء

فى الشاعر الذى يبحث

عن مفاتيح جديدة للكلمات (١٩)

فاذا جئنا لناصر العلوى فدلالات العزلة الساخطة ترى من خلال عدة قصائد فى ديوانه امثال «اوراق النهار» و«طاولة فارغة للصباح» و«خصام الافق» التى يقول فيها:

يهمس لى الفراغ

ان احشر العالم فى موضع طلقة فى الرأس

لكنك أيها الاعزل كطينة الوادى (٢٠)

* جدلية الحضور والغياب فى تجارب بعض شعراء التجربة الجديدة

ربما ان ثيمات الغياب معناها الواقعى لم تحظ بعناية وافرة عند شعراء معينين فى التجربة الجديدة فى عمان، امثال صالح العامرى، ومبارك العامرى، وعاصم السعيدى، ويحيى اللزامى، فمن حيث الحجم الرقمى لهذه الثيمات فى تجارب هؤلاء نرى انخفاضا ملموسا بحيث انها جاءت فى المستوى الاقل من النصف، او فاقت قليلا وذلك مؤشر قوي على تقليص هذه التقنية الموضوعية فى نصوص هؤلاء وهذا راجع بالدرجة الاولى الى حضور هؤلاء المطلق فى الوطن حضورا تواجديا ملموسا بعيدا عن ألق الهجرة والترحال، ويبقى مجال الغياب محصورا فى عزلة المبدع التى طالما حاصرت هؤلاء الشعراء، وغزتهم بمعاناة الرفض، والقنوط واشكاليات المغاير واللامألوف، فظهر ذلك جليا فى اشعارهم فعند الشاعر الاول نلمح ذلك فى قصائد ديوانه الاول «مراودات»

الغريب المرتد على هسهسة الشجر

الفضاء الحريف/ الجداجد ممطوطة

هذا العمر/ والالتفات عرم / وألاعيب (٢١)

اما الشاعر الثانى «مبارك العامري» فتجربته الغيابية الحاضرة اشد ما تعتنى به هو المعالجة الوصفية لاطر الحياة الانسان المعانى الكادح فى القرية والمدينة فى البر والبحر، حيث لقمة عيشه يثمنها بأكيال من الدموع واكداس من العرق يذرفها كل يوم ، يصور الشاعر كل ذلك ضمن المشاهد التالية: فى قصيدته «هواجس قرية:

هناك فى كهف ناء فى اطراف القرية
يضطجع الاطفال عراة...
ما بين لهيب الشمس... وسياط الجلاد
ليس لهم قوت إلا الجوع
ليس لهم مأوى إلا القبر
ليس لهم... إلا الضمير

* ثيمات أخرى لخارطة التجربة:

اذا كانت ثيمات الغياب شكلت ظاهرة مميزة لتجربة الشعر الجديدة فى عمان، فليس معنى هذا غياب الثيمات الاخرى فهناك تطالعنا آفاق المرأة الطبيعة/ التاريخ/ الوطن/ الانسان، وغيرها ، ولعل اكثر من مثل هذا البعد الشاعر هلال العامري الذى تأرجحت تجربته بين ما هو تقليدى وما هو متجدد وذلك عبر دواوينه «الكتابة على جدار الصمت» و«هودج الغربة» و«الالق الوافد» وتعتبر قصائد هذه الدواوين من اولى علامات الانتقال الحقيقى من مراحل الشعر التقليدى «الواقعى» الى مرحلة الشعر الجديد الذى جاء بعدها، وتطور تطورا تجاوز تجربة شاعرها بأشواط بعيدة، غير اننا لانعدم قولا اذا اعتبرناها اولى مراحل الصدام المبكر مع اصحاب الشعر التقليدى وذلك على المستوى التاريخى لا الفنى.

وتقوم تجربة العامرى على ملامح رومانسية واقعية، تدخل فيها الثيمات السابقة وذلك بأسلوب شعري «تقديمى» عرضى غير مكترث بأعماق البعد الموضوعى ودلالاته، وذلك ما اشار اليه بعض النقاد [٢٢] من هنا جاءت بعض قصائده غارقة فى التعبيرية والسياق الانشائى البعيد عن آفاق الصور المؤثرة، نلمح ذلك فى كثير من قصائده من مثل «مرافىء الامان» و«ينام العشق بعينيك» و«اغنية الحب» ففى الثانية يقول:

فالموج بعينيك روايات
تحكى التاريخ وتحفظه..!
وتعد الازمان / نام البحر بعينيك طويلا
وتلال الليل / دواوين العشق
جاءت امواج الحب بزورقها تبحث عن عينيك

لعل هذه التداخلات البعيدة تشكل ملامح مهمة فى التجربة الجديدة فى عمان وتطرح افقا ربما تعود تأثيراته الى ذلك الامتزاج الثقافي العربي العالمى الذى هو نتاج قراءات متصلة للنتاج الشعري والنقدى المعاصر اضافة الى العودة الى الخلفيات التاريخية والتراثية التى حظيت بها المرجعيات الشعرية والنقدية العربية فى شتى العصور.

هوامش ومصادر مرجعية

١ ـ الثيمات أو التيمات Theimes: مفرد تيم والتيم: اصطلاح انطباعى يطلق على صورة ملحة ومتفردة نجدها فى عمل كل كاتب معدلة بحسب منطق التماثل، ويفسر كحدث لصدمة تعود لاوائل شباب الكاتب.

انظر: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة: د. سعيد علوش، ط١، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٨٥، ص ٥٦.

٢ ـ الحجم الرقمى، اعتمد على اساس مظهر تكرار الثيم فى النص لكل شاعر، وذلك من خلال قراءة النصوص المدرجة فى دواوين هؤلاء الشعراء على النمو التالي: «الجبل الاخضر» و«مدية واحدة لاتكفي لذبح عصفور»، و«رجل من الربع الخالي»، وقصائد «منازل الخطوة الاولى» لسيف الرحبى، والصمت يأتى للاعتراف» و«عزلة تفيض عن الليل» لزاهر الغافري، وعيون طوال النهار لمحمد الحارثى، و«نذير بفجيعة ما» و«ماء لجسد الخرافة» و«مناحة على عابدات الفرفارة، لسماء عيسى، و«فرق الهواء» لعبد الله الريامي، و«نصف الحلم» يسرد نصفه الآخر، لناصر العلوى و«مراودات، لصالح العامرى وبعض القصائد المتفرقة لمبارك العامري ويحيى اللزامى.

٣ ـ انظر أمثلة هذه القراءات فى جريدة الحياة نورى الجراح بعنوان «اصوات شعرية عمانية مقيمة ومهاجرة» الاعداد من ١٠٦٦٥ ـ ١٠٦٧٨ مايو ١٩٩٢.

٤ ـ لعلنا نستدل على ذلك ببواكير القصائد الاولى للشعراء العمانيين امثال، سيف الرحبى وزاهر الغافرى، وعبدالله الريامى وغيرهم، والتى ظهرت فى مجلة «كلمات» انظر على سبيل المثال الاعداد ١، ٣، ٧، ٩، ١٢ للسنوات ١٩٨٣، ١٩٨٤، ١٩٨٦ ص ٩، ٢٣، ٣٤، ١٢.

٥ ـ نورى الجراح ـ جريدة الحياة ـ ع١٠٦٨٢ ـ الجمعة ٥ مايو ١٩٩٢، ص٦

٦ ـ قصيدة «مشاهد يومية» ديوان الجبل الاخضر» سيف الرحبي، ط١ مطابع الف باء، دمشق ١٩٨٣ ص ٣٧

٧ ـ قصيدة تتسكع لا يحلم بشيء، ديوان «مدية واحدة لاتكفي لذبح عصفور، سيف الرحبي، ط١ «منشورات اتحاد تاب وادباء الامارات، ١٩٨٨، ص ٢٠.

٨ ـ قصيدة «ما من بلد قصدنا»ديوان «رجل من الربع الخالي» ط ١، «دار الجديد» بيروت ١٩٩٣، ص ٧٢.

٩ـ جريدة عمان، الملحق الثقافي، ١٩٩٣/٣/٨، ص٣

١٠ ـ عزلة تفيض عن الليل: زاهر الغافري ط١ مطبعة الالوان، سلطنة عمان، ١٩٩٢، ص ١٨.

١١ ـ الصمت يأتى للاعتراف زاهر الغافرى ط١ـ منشورات الجمل ـ المانيا، ١٩٩١، ص ٢٧

١٢ ـ مناحة على ارواح عابدات الفرفارة سماء عيسى، ط١ «د.م» ص٧

١٣ ـ الديوان نفسه ص ٥١.

١٤ ـ الديوان نفسه ص ٢ وما بعدها.

١٥ ـ قصيدة «تعليق» ديوان «عيون طوال النهار» محمد الحارثى، ط١، منشورات، المغرب، ١٩٩٢، ص ٦٦.

١٦ ـ قصيدة ـ حنين ـ الديوان نفسه ص ٤١

١٧ ـ قصيدة ـ كمبيوتر ـ الديوان نفسه، ص ٣٠

١٨ ـ قصيدة ـ شارع فى غرفة ـ ديوان فرق الهواء، منشورات نجمة المغرب، ١٩٩٢، ص ٢٢

١٩ ـ قصيدة ـ فى نخب الغرباء «الديوان» نفسه، ص ٤٤.

٢٠ ـ قصيدة ـ خصام الافق ـ ديوان «نصف الحلم يسرد نصفه الآخر»، منشورات نجمة، ١٩٩٢، ص ٢٩.

٢١ ـ مراودات ـ صالح العامري ـ ط ١ مطبعة العنان سلطنة عمان ١٩٩٤ ص ٣٦.

٢٢ ـ انظر على سبيل المثال ما اشار اليه فى مقاله المعنون بـ «فى تجربة الشعر العمانى» د. على الهاشمى، حصاد انشطة المنذرى ط١ ١٩٩٤، ص ٢٦٢ وما بعدها.

* * *

مدخل الى فكر محمد أركون

نحو اركيولوجيا جذرية للفكر الاسلامي

منهجيات علوم الإنسان والمجتمع ومصطلحاتها مطبقة على دراسة الاسلام

هاشم صالح *

كنت قد انخرطت في ترجمة محمد اركون منذ ١٩٧٨ - ١٩٧٩، أي منذ أكثر من خمسة عشر عاما. وقد ترجمت له حتى الان ما لا يقل عن سبعة كتب، هذا بالاضافة إلى المقالات والشروحات والمقابلات العديدة التي اجريتها معه من أجل توضيح فكره وتسهيل توصيله إلى القارىء العربي، ولكن على الرغم من كل ذلك كنت اشعر دائما بأن المهمة ما تزال ناقصة، وأن فكره ما يزال صعبا حتى على القارىء المثقف، وقد تلقيت بالفعل أكثر من شكوى، من هنا وهناك، تطالبني بتوضيحه أكثر، وبتسهيله أكثر. ولم تكن هذه الشكوى تخص الترجمات الأولى التي تميزت بالحرفية وضعف التجربة فقط، وانما انصبت أيضا على الترجمات الأخيرة التي تميزت بنضج أكثر وسيطرة أكبر على هذا الفكر ومحاوره، ذلك أنه مع تقدم الأيام والسنوات فإن الباحث - المترجم يصبح أكثر ثقافة وأوسع إطلاعا، بل ويصبح محنكا قادرا على نقل الفكر من لغة إلى أخرى بطواعية أكبر من السابق.

على الرغم من كل هذه الجهود إذن بقي فكر من اركون صعبا، بل ومستغلقا في محاوره وأسسه الكبرى على القارىء العربي، ولهذا السبب فكرت في طريقة أخرى لتقديمه: هي أن اكتب عنه مباشرة بدلا من ان أترجمه أو أشرحه وأهمش عليه، أو قل ينبغي أن ازاوج بين كلتا الطريقتين في الكتابة لكي استطيع تقديمه على الشكل المرجو، فبما إني رافقت هذا الفكر طيلة خمسة عشر عاما، وبما انني منغمس في نفس الجو الفكري الذي انتجه وترعرع من خلاله، فاني قد احسست في نفسي بعض القدرة على التنطح لهذه المهمة التي ما كنت اجرؤ على التنطح لها حتى أمد قريب قلت: بما أني تقدمت في الترجمة إلى مثل هذا الحد، وبما اني عاشرت هذا الفكر طيلة كل تلك السنوات، فلماذا لا أعود على اعقابي خطوة خطوة، وأحاول تلمسه في محاوره الأساسية، ومصطلحاته المركزية، ومنهجياته العلمية؟ ألم يئن الأوان لكي استريح قليلا وألقي نظرة إلى الوراء فأتأمل في حجم العمل المنجز والمسار المقطوع؟ ثم أن الكتابة المباشرة تختلف عن الترجمة: فهي تحملني مسؤولية أكبر وتعطيني حرية أكثر في شرح هذا الفكر وربطه بحيثياته ومحيطه العلمي وبقية التيارات الفكرية الأخرى الموجودة في الساحة. وهكذا تتضح مفاصل فكر محمد اركون، ويعرف القارىء مصادره وتأثيراته، ومن أين استقى منابعه. وعندئذ لا يتحول محمد اركون إلى «أسطورة» وينقد تاريخيته وهو الذي طالما عرى الأساطير وكشف عن جذور تاريخية الفكر الإسلامي يضاف إلى ذلك ان هذه العملية تمكنني من الاجابة على الكثير من التساؤلات التي يطرحها القارىء العربي على نفسه فيما يخص تراثه الديني، او تراث الغرب، أو المسيحية، أو الإسلام، أو الظاهرة الدينية بشكل عام وكيفية دراستها في البيئات العلمية الأكثر طليعية وهذا يقودني بطبيعة الحال إلى دراسة المصطلحات التي يستخدمها محمد اركون ويطبقها على دراسة الفكر الاسلامي ومن المعلوم أن هذه المصطلحات بالذات هي السبب الاساسي لصعوبة فكر اركون وعدم تمكن القارىء

* هاشم صالح: باحث ومترجم سوري مقيم في باريس

من النفاذ اليه كما يجب. ولا يكفي تعريبها إلى اللغة العربية بكلمة واحدة أو حتى بجملة، وإنما ينبغي أن تشرح شرحا وافيا يبين سبب نشأتها في الفكر الاوروبي، وعلى يد من، وضمن اية ظروف من المناقشة العلمية، وما هي الحاجة التى سدتها او الرغبة التي لبتها، إلخ... كما ويلزم علينا أن نكشف عن سبب اختيار محمد اركون لها دون غيرها، ولماذا طبقها على دراسة الفكر الإسلامي، وكيف طبقها، وما مدى نجاحه في ذلك، الخ...
هذه المصطلحات تعود كما هو معلوم إلى ما يدعى الآن بعلوم الإنسان والمجتمع Les Sciences de l'homme et de la Socieete نلاحظ أن بعضهم يتحدث فقط عن «العلوم الإنسانية» ، ولكن التسمية الأكمل هي علوم الإنسان والمجتمع لأن المقصود ليس فقط دراسة الفرد أو الإنسان مستقلا بحد ذاته، وانما دراسة الفرد في المجتمع أيضا: أي دراسة بنية المجتمع وآلياته ووظائفه. وهذه الدراسة أصبحت شهيرة في الثلاثين سنة الاخيرة، بل واصبحت تشكل المنهجية السائدة في بيئات البحث العلمي. فمنهجيات علم الاجتماع، وعلم النفس، والتحليل النفسي، وعلم الانثربولوجيا، وعلم التاريخ، وعلم اللغات (الالسنيات)، وعلم الاديان المقارنة، الخ... تتضافر كلها من أجل فهم الإنسان وفهم المجتمع. وقد قطع الغربيون شوطا بعيدا في دراسة مجتمعاتهم على ضوء هذه العلوم ومصطلحاتها ومنهجياتها. وحصل ذلك إلى درجة أنه لم تبق هناك من قرية أو مدينة أو فترة تاريخية قريبة أو بعيدة لم تدرس أو تحلل بشكل دقيق واحصائي وبنيوي داخلي. ولذلك فعندما يخطط الاوروبيون لمستقبل مجتمعاتهم فإنهم يعرفون على أي أساس يخططون. أنهم يمتلكون كافة المعطيات والمعلومات التي تمكنهم من السير على هدى من أمرهم. أما نحن فلا نكاد نعرف عن مجتمعاتنا أو تاريخنا شيئا يذكر. أقصد بالطبع المعرفة العلمية الموثوقة، لا الآراء العمومية الشائعة أو الأحكام المسبقة. فهذه موجودة في كل مكان، وهي التي توهمنا بأننا نعرف مجتمعاتنا لاننا تلقيناها بشكل عفوي عن بيئاتنا وطفولتنا وأدياننا ومذاهبنا. هذا مع العلم ان المعرفة العلمية تقتضي منا أولا وقبل كل شيء تحييد هذه المعارف الخاطئة او الكليشيهات السوسيولوجية الضخمة والكثيفة. فعلى انقاضها سوف تنهض المعرفة الصحيحة، وإلا فلن تنهض أبداً.

لن أتوقف هنا عند مسألة علمية العلوم الدقيقة أو الصحيحة/وعلمية العلوم الإنسانية والاجتماعية فهذه مسألة ابستمولوجية ضخمة تحتاج إلى معالجة مستقلة. سوف اكتفي بالقول بان العلوم الإنسانية استفادت (ولو عن طريق المقارنة عن بعد) من منهجيات العلوم الطبيعية من أجل دراسة الإنسان والمجتمع دراسة علمية تجريبية. وكل ذلك بغرض التوصل إلى تفسير علمي لسلوك الانسان في المجتمع وآليات المجتمع ووظائفه وطرائق اشتغاله. لقد ارادت التوصل إلى قوانين بنفس حتمية قوانين العلوم الدقيقة. ولذا فان مصطلحاتها ومناهجها جديرة بأن تعرف في الساحة العربية، بل وأن تطبق على دراسة مجتمعاتنا وتاريخنا لكي نفهمهما جيدا. وبما أن محمد اركون هو أول باحث مسلم كبير اعرفه يعشق هذه الروح العلمية الجديدة اعتناقا كاملا ويطبق منهجيتها على دراسة الإسلام عبر تاريخه الطويل، فان اهتمامي قد انصب عليه لسنوات طويلة. وبعد ان تراكمت الترجمات لدي رحت أفكر في كيفية جمع المصطلحات وترتيبها وإعلانها على الملأ. في الواقع أني كنت دائما ارجيء انجاز هذه المهمة إلى وقت لاحق. كنت اقول بيني وبين نفسي: ينبغي أن انتظر إلى أطول وقت ممكن حتى تتكاثر الترجمات إلى الحد الاقصى وبعدئذ ابتديء بعملية الفرز والجرد والتنسيق. ولكن بما ان اركون لا يزال مستمرا في عملية البحث العلمي ولايزال ينتج الفكر ويتابع اهم ما تنتجه المكتبة الغربية من مصطلحات في مختلف العلوم، فان هذا يعني اني سوف انتظر إلى ما لا نهاية. ولذلك قررت ان اضع حدا لهذا التردد وأن ابتديء بتبويب المصطلحات العلمية الوافدة إلى لغتنا من ساحة اللغات الأوروبية (وبخاصة الفرنسية فيما يتعلق بأعمالي وترجماتي). وهكذا أضع بين يدي القارىء العربي دليلا يساعده على فهم محتوى النصوص المترجمة، فلا يعود يشكو من صعوبة التراكيب أو غموض المصطلحات الاجنبية التي «يغص» بها فكر اركون حسب زعم البعض.

قبل أن انخرط في عملية فرز المصطلحات وتعريبها وشرحها، سوف أحاول أن أقدم الملامح الاساسية للمنظور الابستمولوجي العام الذي يشتغل محمد اركون من خلاله. أصبح من المتفق عليه أن كل فكر مسؤول — أي دقيق وجاد - يرتكز على بعض المصطلحات والأدوات المعرفية والمنهجيات. وفكر بدون مصطلحات أو منهجيات واضحة يعتبر كبيت بدون دعائم أو جدران أو ككلام مبثوث في الهواء. والشيء الذي يميز الفكر الجاد - أي المسؤول عما يقول — عما يمكن أن ندعوه بالثرثرة العمومية الفارغة، هو أن الأول يكشف عن هويته منذ البداية ويحدد مصطلحاته ومنهجياته ومرتكزاته. ثم يطلب من القارىء ان يحاسبه عليها - لا على غيرها - في نهاية المطاف. بمعنى: هل طبقها بشكل صحيح أم لا؟ هل تقيد بها على طول الطريق أم لا؟ هل وفى بحثه العلمي بوعوده أم لا؟...

عندما ننظر إلى المسار الفكري لمحمد اركون نلاحظ أنه قد ابتدأ ينتج البحوث العلمية حول الإسلام — وحول الإسلام وحده - منذ أوائل الستينات وحتى اليوم. ونلاحظ انه منذ

البداية راح يموضع عمله ضمن منظور التفريق الواضح بين رؤيتين أو منهجيتين اثنتين لدراسة حقائق الإسلام: الأولى هي منهجية الاستشراق التقليدي أو ما يدعوه بالاسلاميات الكلاسيكية، والثانية منهجية الإسلاميات التطبيقية التي يتبعها هو شخصيا ويبلور أسسها ومرتكزاتها نظريا وعلميا.

لن نفهم شيئا يذكر على فكر محمد اركون أن لم ننتبه إلى هذا التمييز الاساسي الذي أقامه منذ البداية، والذي اتبعه طيلة مساره العلمي كله (بدرجات متفاوتة من الحدة بالطبع). وهذا التمييز يمثل طفرة نوعية أو ابستمولوجية كما سنرى، وليس مجرد تصنيف سطحي أو ظاهري للاختلافات المنهجية. أنه يرافق تلك الطفرة الابستمولوجية والمنهجية الكبرى التي شهدتها الساحة الفرنسية منذ أوائل الستينات.

الإسلاميات الكلاسيكية

نلاحظ أن اركون يستخدم مصطلح الاسلاميات الكلاسيكية بدلا من الاستشراق في معظم الاحيان لان كلمة «استشراق» أصبحت ملوثة أكثر من اللزوم بسبب الجدال الايديولوجي الحامي الذي دار حولها منذ الستينات على الأقل. وهناك نصان أساسيان لاركون (أي نصين منهجين ونظريين) يتحدث فيهما عن هذا المصطلح. الأول هو مقدمته للطبعة الثالثة من كتاب (مقالات في الفكر الإسلامي) (عام ١٩٨٤)، والثاني هو الفصل الأول من كتابه الشهير (نحو نقد العقل الإسلامي) (طبعة أولى ١٩٨٤).

يضاف اليهما نص ثالث مهم يتناول مباشرة موضوع الاستشراق هو:

«خطابات إسلامية، خطابات استشراقية، وفكر علمي».

وهناك بالطبع اشارات تطول أو تقصر إلى هذه المناقشة المنهجية الكبرى التي شغلت اركون دائما كما قلنا. وهي منبثة على مدار أعماله المختلفة. وسوف نتعرض لها كلما دعت الحاجة. وسوف تكون نقطة انطلاقنا الأولى عندئذ كتابه الكبير الأول: الإنسية العربية في القرن الرابع الهجري.

يقول في النص الأول معرفا هذا المصطلح: «إن الإسلاميات الكلاسيكية هي مجمل المعرفة الغربية المتجمعة عن الاسلام منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى الخمسينات من هذا القرن. وقد لعبت هذه المعرفة (أي الاستشراق في الواقع) دورا ايجابيا لايستهان به في اندلاع ما يدعوه العرب «بالنهضة». وأهم المكتسبات التي حققتها وأقلها عرضة للرفض والجدال هي: الطباعة النقدية لمجموعة من كبريات النصوص العربية - الإسلامية الكلاسيكية، هذه النصوص التي كانت مطموسة ومنسية لعدة قرون حتى من قبل المسلمين والتراث الإسلامي نفسه. إن عملية نبش النصوص من مرقدها وتحقيقها على الطريقة الفللوجية الدقيقة (أي الفقهلغوية) لا تزال ابعد ما تكون عن الانتهاء. ذلك ان هناك مخطوطات عديدة جدا مدفونة في طوايا المكتبات العالمية، ولم تحقق بعد ولم تر النور. ومن المعلوم أن المنهجية الفللوجية الصارمة تشكل احدى الميزات الاساسية والملازمة للاسلاميات الكلاسيكية. ومن المؤسف له ان تحقيق النصوص الاسلامية القديمة في العالم العربي لا يراعي ابسط قواعد هذه المنهجية الفللوجية التي مورست في الغرب بدءا من القرن السادس عشر لبعث التراث الاغريقي - اللاتيني».

هذا فيما يتعلق بايجابيات المنهجية الفللوجية، فماذا يمكن ان نقول عن سلبياتها؟ يضيف اركون قائلا:

«على العكس من ذلك فان الاسلاميات الكلاسيكية تبدو ضعيفة وهشة عندما نكتشف مسلماتها الضمنية او الصريحة، وكذلك عندما نتفحص عن كثب منهجياتها وبالتالي تأويلاتها (للاسلام بالطبع).ونحن اذ نقول هذا لا نريد ان ننخرط في تلك المحاكمة الاتهامية والايديولوجية ضد الاستشراق كما يفعل كثير من المثقفين العرب والمسلمين اليوم. فهم يكتفون بان يحلوا التبجيل الدفاعي أو الايديولوجيا العدوانية محل الاستشراق أو في مواجهته. هذا في حين أن المشكلة الحقيقية تكمن في الكشف عن المسلمات الضمنية والخفية للاستشراق: أي ارتباطه بما يمكن أن ندعوه بالتشكيلة الثقافية للعصر الكلاسيكي في الغرب».

هكذا نجد أن اركون يموضع نقده للاستشراق على الصعيد الابستمولوجي لا الايديولوجي على عكس ما يفعله معظم المثقفين العرب أو المسلمين أن لم نقل كلهم.

ثم ينهي اركون كلامه قائلا:

«لقد آن الأوان لكي نتجاوز النزعة الاخلاقوية أو الوعظية السائدة في الجهة العربية — الإسلامية. وكذلك ينبغي تجاوز الخطابات الايديولوجية الطنانة والسهلة التي لا تكلف اصحابها شيئا يذكر. ينبغي تجاوز كل ذلك لكي ننخرط في نقد ابستمولوجي عميق لكل من النظامين الفكريين التاليين: النظام العربي — الاسلامي الكلاسيكي من جهة، والنظام الغربي من جهة أخرى».

ويمكن القول بأن اركون كرس حياته كلها لانجاز هذا المشروع النقدي الكبير.

أما النص الثاني الذي يتحدث فيه عن الإسلاميات

الكلاسيكية (أي الاستشراق التقليدي) فهو: «نحو إسلاميات تطبيقية». وفيه يقول ما يلي:

«إن الإسلاميات الكلاسيكية هي عبارة عن خطاب غربي حول الإسلام، أي خطاب يهدف إلى العقلنة في فهم الإسلام. ولكن كلمة إسلاميات (Islamologie) ومصطلحاهما اختراع غربي بحت. ذلك ان المسلمين يكتفون بالتحدث عن الإسلام مثلما يفعل المسيحيون عندما يتحدثون عن المسيحية».

إذن بعد أن اخترعت الكلمة في اللغات الاجنبية تم ايجاد مقابل لها في اللغة العربية عن طريق الترجمة. والواقع ان هذا ما يحصل للكثير من المصطلحات والمفاهيم عندنا. فبما ان الغربيين (من مستشرقين أو غير مستشرقين) هم الذين ينتجون العلم في العصر الحاضر، وبما اننا نحن الذين نتلقاه جاهزا فاننا مضطرون إلى ترجمة المفاهيم والمصطلحات مثلما نترجم المعاني والأفكار. ولا ينبغي أن نستهين بالجهد المبذول من أجل عملية النقل والترجمة. فهو ليس بسيطا أو سهلا إلى الحد الذي يتصوره البعض. فإذا كنا لا نستطيع حتى الآن أن نبدع في مجال العلم، فلنحسن الترجمة والنقل على الأقل.

مهما يكن من أمر فان اركون يرى ان هذا العلم لم يحظ حتى الآن بدراسة نظرية تكشف عن نوعية منهجيته وطبيعة فرضياته ومسلماته الضمنية كما العلنية. وهو هنا يريد ان يفعل ذلك. فما هي المآخذ الاضافية التي يأخذها على علم الاسلاميات الكلاسيكية؟ يلاحظ منذ البداية «بأن الإسلاميات الكلاسيكية تحصر مهمتها في دراسة الاسلام من خلال كتابات كبار الفقهاء والمفكرين الاسلاميين الكلاسيكيين الراسخين أو المكرسين. وللوهلة الأولى تبدو هذه المنهجية وكأنها حريصة على الدقة والموضوعية. فبما ان عالم الإسلاميات يعرف انه خارجي على موضوع دراسته، وبما أنه يريد ان يتحاشى اطلاق أي حكم اعتباطي أو تعسفي فانه يكتفي بنقل مضمون كبريات النصوص الإسلامية الكلاسيكية أو الحديثة إلى اللغات الاجنبية (من فرنسية، وانكليزية، وألمانية ، وإيطالية، إلخ...). وهكذا يتصرف عالم الاسلاميات وكأنه دليل بارد في متحف. إنه يدلك على اللوحات دون أن يتدخل في شيء، أي دون ان يفسرها او يقيمها أويساعدك على فهمها. والبرهان على ذلك هو إن العلاقة الفعلية المعاشة التي يتعاطاها المسلمون المعاصرون مع هذه النصوص، أو انقطاعهم الفعلي عنها لاتهم عالم الاسلاميات ولا تدخل ضمن دائرة اختصاصه بحسب زعمه (فهذه مسائل داخلية تخص المسلمين فقط ولا علاقة لنا بها كما يردد المستشرقون دائما).

ولكننا نعلم ان مسألة الاستمرارية/ والقطيعة هامة جدا بالنسبة لمؤرخي الفكر ولا يمكنهم تحاشيها إذا ما ارادوا أن يقوموا بعملهم بشكل جيد. يضاف إلى ذلك أنها لا تدرس بشكل نظري أو تجريدي فقط، وانما بشكل واقعي محسوس ومن خلال التحريات الميدانية. فهي وحدها التي تكشف لنا عن مدى علاقة المسلمين المعاصرين او لاعلاقتهم بنصوصهم القديمة. فلا يكفي ان يقول المسلم بانه مسلم لكي نعتقد بأنه يعرف نصوص تراثه (وبخاصة الكتابات الكبرى في العصر التأسيسي: أي نصوص كبار الفقهاء ومؤسسي المذاهب كالشافعي وابن حنبل ومالك وأبى حنيفة وجعفر الصادق وعبدالله بن اباض، إلخ... ثم نصوص كبار المتكلمين والفلاسفة والمعتزلة...). هذا بالاضافة إلى النص التأسيسي الأكبر: أي القرآن الكريم ذاته. فليس مؤكدا أن كل المسلمين يعرفونه عن كثب...) وكذلك نصوص الحديث والتفاسير القرآنية العديدة وكتب الاخبار والتاريخ...

يضاف إلى هذا المأخذ الانتقادي على الإسلاميات الكلاسيكية مأخذ آخر مرتبط به تماما هو: ان الاسلام الوحيد الذي يهم «المستشرق» أو عالم الاسلاميات الكلاسيكي» هو في الواقع الاسلامي الرسمي المرتبط بالدولة والسلطة واللغة الفصحى والثقافة العالمية (أي ثقافة الخاصة أو النخبة). بل وان الباحثين العرب أو المسلمين الذين يتاح لهم ان يصبحوا اساتذة في جامعات أوروبا وأمريكا ويمارسون علم الاسلاميات يتبعون المستشرقين من هذه الناحية. فهم ايضا لا يهتمون الا بالاسلام الرسمي المذكور آنفا. هذا يعني أنهم يستبعدون من ساحة الدراسة كل القطاعات والجوانب التالية:

١ ــ كل التعبير الشفهي للاسلام.، وبخاصة ذلك المتعلق بالشعوب التي لا تعرف الكتابة: كالبربر والأفارقة والجماهير الشعبية والأمية بشكل عام.

٢ ـ المعاش غير المكتوب وغير المقال، أي الذي لا يجرؤ احد على قوله أو كتابته بسبب الرقابة الايديولوجية الصارمة وسيطرة الحزب الواحد على وسائل الاعلام. (ان تقول ما لاتفكر فيه، وإن تفكر شيئا في اعماق نفسك ولكن دون ان تجرؤ على قوله. من هنا هيمنة النفاق والازدواجية على الساحة العربية ـ الاسلامة).

٣ ــ المعاش غير المكتوب ولكن المقال والمحكي في الندوات والجوامع والمدارس والجامعات. فالمستشرق يظل محصورا «بالنصوص التمثيلية» أو «الشرعية» للاسلام الكلاسيكي، أو بكتابات الاصلاحيين السلفيين في القرن التاسع عشر. ولكنه يهمل محاضرات حية لشخص كمحمد سعيد رمضان البوطي على الرغم من انه يجمع حوله الآلاف المؤلفة في أحد جوامع

دمشق. ويمكن ان نذكر ايضا اسم متولي الشعراوي في مصر، أو اسماء بقية خطباء المساجد والوعاظ الكبار. فهؤلاء يؤثرون على الشعب اكثر بكثير مما تؤثر النصوص الكلاسيكية. (في الواقع ان المستشرقين الجدد أصبحوا يهتمون بكتابات هؤلاء السلفيين الجدد، وكذلك بكتابات قادة الحركات الاصولية كراشد الغنوشي أو حسن الترابي أو غيرهما. وأصبحوا ينقلون نصوصهم إلى اللغات الاجنبية ولكن ضمن منظور المنفعة السياسية المباشرة والسريعة، أكثر مما هو ضمن منظور التحليل الابستمولوجي العميق. سوف نتعرض إلى هذه النقطة فيما بعد). انهم يريدون خدمة مجتمعاتهم الغربية بالدرجة الأولى لا خدمة المجتمعات الاسلامية المدروسة.

٤ ـ إهمال النصوص المعتبر بأنها غير تمثيلية للاسلام: اي اهمال الاسلام الشيعي والاباضي (أو «الخارجي»)، وتركيز الانتباه فقط على الاسلام السني المعتبر انه يمثل كل الاسلام أو يمثل الارثوذكسية (أي الاسلام «الصحيح والمستقيم»، واما ما عداه فبدع وهرطقات). والواقع ان الاسلام السني ليس الا عبارة عن تنظير عقائدي دوغمائي جاء فيما بعد أو كتب فيما بعد من أجل تبرير ما حصل وخلع المشروعية على الأمر الواقع. (أي خلع التبرير والمشروعية على سلسلة من الاعمال التاريخية والسياسية التي كانت قد حسمت عن طريق القوة منذ الأمويين. الامويون هم أول من صادر الدين عندما ربطوه بالسلطة السياسية واستخدموه لخلع المشروعية على سلطتهم التي اقتنصوها عن طريق القوة المحضة).

فالاسلام السني مرتبط جدا بالسلطات السياسية التي كانت قد تعاقبت منذ الامويين (٦٦١م) وحتى يومنا هذا وبالتالي فينبغي الاعتراف بمشروعية الاسلام الاباضي والاسلام الشيعي لكي يحصل الحوار مع الاسلام السني ويتم توحيد المذاهب الاسلامية بعد طول الفرقة والشقاق.

٥ ـ اهمال كل الانظمة السيميائية ــ الدلالية غير اللغوية (أي التي تدل عن طريق الايحاء والرمز والاشاراة، أو «اللغة غير اللغوية). نذكر من بينها: الاساطير الموروثة أبا عن جد (حكايا الجدات في ليالي الشتاء)، والشعائر، والطقوس، والموسيقى، وكيفية تنظيم الزمان والمكان، والعمران، وكيفية تنظيم الشوارع والمدن، والديكور الداخلي (حتى الديكور له لغة)، وفن العمارة، والفن التشكيلي، والأزياء، والمطبخ، وبنى القرابة، والبنى الاجتماعية.. وعموما كل العلامات والرموز التي يضج بها المجتمع، أي مجتمع («امبراطورية العلامات» ، بحسب تعبير الناقد الفرنسي رولان بارت).

فالواقع ان عالم الاسلاميات (أي المستشرق) قد حصر كل همه بدراسة الفكر المركزي اللغوي أو المركزي النطقي (LOGOCENTRISTE) (كعلم اللاهوت، والفقه، والفلسفة). بمعنى آخر لقد حصر اهتمامه بدراسة النصوص النظرية القديمة وأهمل ما عداها. وحتى هذه الدراسة بقيت تجريدية تمارس داخل المنظور المثالي لتاريخ الافكار التقليدي. وأهملت الاسلاميات الكلاسيكية بالتالي ما يلي:

تك المشكلة الضخمة والمعقدة لعلاقة المشروطية المتبادلة بين الاسلام بصفته ظاهرة دينية/ وبين كل المستويات الاخرى للوجود البشري (اي العامل الاجتماعي، والعامل الاقتصادي، والعامل النفسي، والعامل التاريخي، والعامل اللغوي، والعامل الجنسي، إلخ...) فالاسلام مدروس بشكل عام من خلال منظور تجريدي وكأنه يقف فوق الزمان وفوق المكان، فوق المجتمع وفوق التاريخ. فهو يؤثر عليهما دون أن يتأثر بهما. انه يخترق التاريخ والعصور دون أي تطور أو تغير . (وهذه هي نظرة اللاهوت الكلاسيكي كله ليس فقط في الاسلام، وانما في المسيحية واليهودية ايضا). فهي تعتقد انه لا علاقة للدين بالملابسات الاجتماعية والاقتصادية والمادية فهو يعلو عليها ولا يمكن ان يتأثر بها. انها نظرة مثالية ـ عذبة، ولكنها لا تصمد امام الامتحان. وهذا ما اثبتته العلوم الانسانية والاجتماعية الحديثة كعلم الاجتماع الديني وعلم تاريخ الاديان وعلم الاديان المقارن.

الطابع الهامشي للاستشراق
داخل
ساحة العلم الغربي ذاته

بما ان اسماء كبار المستشرقين لامعة ومشهورة عندنا في العالم العربي فاننا نتوهم انها تحظى بنفس الشهرة في بلدانها الاصلية. في الواقع ان الوضع عكس ذلك تماما كما يرى اركون فتأثير المستشرقين لا يكاد يتجاوز جدران اقسام الدراسات الشرقية في الجامعات الغربية، من أوروبية وامريكية. وبالتالي فليس لهم اي تأثير على مجريات العلم الغربي أو الفكر الغربي ذاته كما ان تأثيرهم على الرأي العام الغربي ضعيف جدا ان لم يكن معدوما.

هل تمكن مقارنة تأثيرهم على الساحة الفرنسية (او الباريسية) بتأثير باحث مثل كلود ليفي ستروس مثلا؟ (مختص في دراسة أساطير المجتمعات «البدائية» في أمريكا اللاتينية». وهل تمكن مقارنة تأثيرهم بتأثير فيلسوف مثل ميشيل فوكو المختص بدراسة الفكر الأوروبي؟ أو بتأثير

فيرنان بروديل، أحد رواد علم التاريخ الحديث في فرنسا؟ حتى أسماء من نوع لويس ماسينيون أو غوستاف فون غرونباوم أو جاك بيرك لا تستطيع أن تصمد أمام هذه الاسماء المذكورة. ولكنها عندنا شائعة جدا ومشهورة.

والسبب هو ان المستشرقين بقوا محكومين في معظم الأحيان بالمنهجية الكلاسيكية للغرب، أي بالوضعية التاريخوية والعرقية المركزية.

ولم ينفتحوا إلا قليلا جدا على التجديد المنهجي الذي حصل مؤخرا، أي على منهجيات علوم الانسان والمجتمع التي أخذت تقلب الخارطة المعرفية للغرب بدءاً من أوائل الستينات. ونحن نعلم أن هذا الانفتاح المنهجي مرتبط بموقف فكري ونفسي. بمعنى: هل يمكن اعتبار الشعوب الاخرى غير الأوروبية بانها تستحق ان تحظى بنفس المكانة الانسانية التي تحظى بها الشعوب الأوروبية؟ وهل يمكن القول بأن لغاتها وثقافاتها تستحق نفس الدراسة وتنطبق عليها نفس القوانين التي تنطبق على اللغات والثقافات الأوروبية؟ أم أن هناك تمييزا عنصريا حتى على مستوى المنهج والدراسة والمصطلح؟ على ضوء الاجابة عن هذه الاسئلة يحسم موقف كل باحث بمعنى: هل ينتمي الى الحداثة الفكرية ابستمولوجيا أم لا ينتمي؟ هل ينتمي الى الاستشراق الكلاسيكي أم إلى الاستشراق الحديث؟

الاسلاميات التطبيقية

إذن يريد محمد اركون احلال الإسلاميات التطبيقية محل الإسلاميات الكلاسيكية (أو الاستشراق) كما ذكرنا آنفا. لكن ماذا يقصد بهذا المصطلح؟ إذا ما فهمنا ذلك ادركنا خطورة المشروع الكبير الذي يشقه اركون لدراسة الفكر الاسلامي منذ البداية وحتى اليوم. فمشروعه طموح الى ابعد الحدود، وان كان يتخفى غالبا خلف الصياغات التعبيرية المتواضعة والحذرة للباحث العلمي الاكاديمي وهو يقودك الى النتيجة التى يريدها دون ان تشعر بأنك اجتزت الحواجز والاسوار، او انتهكت المحرمات، او قفزت قفزات واسعة على المستوى المعرفى والسبب هو مقدرته التربوية «البيداغوجية» الفائقة التى تمكنه من تغليف اكثر الطروحات الفكرية ثورية بصياغات مخملية، ناعمة وهادئة.

لكأن اركون يريد ان ينتقل بالوعى الاسلامى من مرحلة القرون الوسطى الى مرحلة الحداثة دون ان يشعره بالصدمة أو دون ان يصدمه حقا .

ولكن هل هذا ممكن بشكل كلى؟ ألن يتمزق هذا الوعى فى لحظة ما من اللحظات كما حصل للوعي المسيحى فى اوروبا اثناء اصطدامه بالحداثة العلمية والفكرية الصاعدة بدءا من القرن الثامن عشر؟ بمعنى آخر:

ألن يدفع الثمن لكي يتحرر من نفسه ويتخلص من قيوده واغلاله؟

وهل هناك من طريقة اخرى للتحرر؟ هذه اسئلة، مجرد اسئلة، نطرحها على هامش فكر اركون، وربما التقينا بهذه الاسئلة من حين لآخر على مدار هذا الحديث الطويل، كفانا هنا ان نسجل هذه الملاحظة وان نضيف اليها قائلين بأن اركون كالطبيب الجراح يريد ان يجرى العملية للمريض دون ان يشعره بالألم، او قل بأقل ما يمكن من الالم، ولهذا السبب يتخذ الكثير من الاحتياطات والتدابير لكيلا يصدم المريض او لكيلا يقتله تحت العملية الجراحية انه يعرف ان الوعى الاسلامى المعاصر مريض بل ومريض جدا، وهو يريد انقاذه لا يريد قتله.

انه يريد انتشاله من الوهدة الانحطاطية المميتة التى سقط فيها.

وفى اكثر الاحيان يتحدث عن عملية اسعاف وان ما يقوم به ليس إلا اسعافا لمريض فى حالة الخطر، وبعد ان يتحسن وضعه قليلا تجرى له العملية الجراحية التى لابد منها فقد تأخرت زمنا طويلا بمعنى انه لايقدم له الحقائق دفعة واحدة وانما على جرعات متتالية، لانه لو قدمها له دفعة واحدة لقتله فورا!!

مهما يكن من امر فأن اداة هذه العملية الجراحية هى الاسلاميات التطبيقية، وقد آن الآوان لكى نوضح خصائص هذه المنهجية بكل ادواتها ومصطلحاتها الوظائفية، الشغالة، والفعالة، لنتخذ نصه بالذات منطلقا للتحديد كما هى العادة، يقول فى نصه الاول من كتاب «مقالات فى الفكرة الاسلامى».

«كان روجيه باستيد قد نشر كتابا بعنوان «الانثربولوجيا التطبيقية» ونحن على غراره نستخدم مصطلح «الاسلاميات التطبيقية» فنحن ننطلق فى دراستنا من الفكرة الاساسية التالية: ان الاسلام - ككل الاديان الكبرى — قد الهم قليلا او كثيرا مجمل «القيم» التى تشكل الاسمنت المسلح للبنية الكلية للمجتمعات التى انتشر فيها، كما وخلع المشروعية على هذه القيم.

ولكن هذه المجتمعات الاسلامية اخذت تتعرض منذ القرن التاسع عشر لهزات ورضات «او لطفرات تطورية» تشبه تلك التى تعرضت لها المجتمعات الغربية المسيحية منذ القرن السادس عشر، وبالتالي فينتج عن مثل هذه الحالة بعض المهام

العملية او التطبيقية التى لايمكن للباحثين العلميين اهمالها او التغاضى عنها، وهذه المهام هى التى تشكل برنامج الاسلاميات التطبيقية وقد استعرضناها على مدار اعمالنا كلها، وهى تنحصر اساسا فى المهمة التالية، اعادة قراءة نقدية للتراث الاسلامى الكلي».

فماذ يقصد اركون بالمصطلحين التاليين «نقدى» و«كلي»؟

يقصد بالموقف النقدى اولا «تبنى كل وسائل التفحص والدراسة العلمية التى طبقها الغرب على ذاته ومايزال يطبقها من اجل تجاوز ازماته الخاصة، ولكن مع تبنيها ينبغى تعديلها بعض الشيء لكيلا تبدو مقحمة بشكل تعسفى على التراث الاسلامى ولكى تتلاءم مع حالة الاسلام وتصبح قابلة للانطباق عليه، وهذا يفرض على الفكر الاسلامى الحالي - وبالتالي العربي — الالتزام بالضرورة التالية: التمييز بين اكراهات النضال الايديولوجي — السياسى من جهة، وبين ضرورة تمثل وهضم المكتسبات العلمية للغرب من جهة اخرى، ولكن نلاحظ فى الحالة الراهنة للاشياء وضمن موازين القوى السائدة ان تمييزا كهذا يبدو صعب المنال، هذا اذا لم يكن مستحيلا، فالضرورة الايديولوجية تتغلب هنا على الضرورة الابستمولوجية (أو المعرفية) لهذا السبب اقول: ربما كانت المراجعة النقدية المطلوبة للتراث الاسلامى سوف تظل - ولفترة طويلة - حكرا على بعض الباحثين والافراد المعزولين من مسلمين او غير مسلمين، اقصد بهؤلاء الافراد اولئك الباحثين الذين يقبلون بأن يعتنقوا بشكل كلى مبادىء المنهجية العلمية وفكرة البحث المتضامن عن المعنى واستخلاصها من خلال كل التجارب الثقافية للانسان، وليس من خلال تجربة واحدة فقط» بمعنى انه ينبغى ان نقارن بين تجربة الاسلام وتجربة الاديان الاخرى من مسيحية ويهودية وبوذية ... الخ لكى نوسع عقولنا قليلا.

هذا ما قاله محمد اركون عن مفهوم الاسلاميات التطبيقية فى نصه الاول فما الذى قاله عنه فى نصه الثانى الذى يتخذ عنوان «نحو اسلاميات تطبيقية» نلاحظ هنا، ومن خلال تعداد البنود التالية، ان اركون يرسم الخطوط العريضة لمشروعه الفكرى كله.

وهو فيما يحدد اركان المنهجية الجديدة يكشف، بشكل مباشر او غير مباشر عن نواقص المنهجية الكلاسيكية يقول بما معناه.

١ — ان الاسلاميات التطبيقية تتميز بطابعها العملي او التطبيقي، وليس النظرى او التجريدى فى دراسة موضوعها: اى الاسلام هذا يعني ان عالم الاسلاميات ينطلق هنا من المسائل الحارقة التى يطرحها المسلمون على انفسهم او التى يعانون منها فى حياتهم اليومية، بالطبع فإن فهم الحاضر يتطلب منا اولا فهم الماضى، اى فهم المضمون الموضوعى للنصوص الاسلامية الكبرى واولها القرآن، ولم تعد المنهجية الحيادية «اى الباردة الخارجية، الوصفية» التى يتبعها المستشرق الكلاسيكى بقادرة على الاحاطة بالوضع، ينبغى عليه الانخراط اكثر فى عملية المعرفة اذا ما اراد ان يقوم ببحثه العلمي بشكل كامل بمعنى ان الدراسة الوصفية لاتكفى وانما ينبغى رفدها بالدراسة التفكيكية - النقدية من اجل استخلاص الاحكام العامة.

٢ - ان العلوم الانسانية الحديثة قد قلبت جذريا شروط ممارسة الفكر العلمى فى الغرب ذاته، هذا فى حين ان الفكر الاسلامى — اى العربى، او التركى او الفارسى او الباكستانى وعموم الفكر المكتوب باللغات الاسلامية الاخرى - يعانى من - تأخر كبير يتجاوز القرون الثلاثة (مسافة التفاوت التاريخى بين الفكر الاسلامى والفكر الاوروبي تصل الى الثلاثمائة سنة فقد ابتدأ هذا الفكر بالكاد يحس بآثار الهزات والحضارات والاختلاجات الهائجة التى كانت قد ابتدأت فى الغرب بدءا من القرن السادس عشر واخذت تولد ما يمكن ان ندعوه بالفكر الحديث، اما الفكر الاسلامى (بكل نسخه العربية او الفارسية او التركية... الخ)، فلا يزال واقعا تحت هيمنة نظام الفكر القروسطى «او الابستمي القروسطى بحسب تعبير ميشيل فوكو Pisteme نقصد بالابستمى القروسطى ما يلي: : انحلط بين ما هو اسطوري - وما هو تاريخي وعدم القدرة على التمييز بينهما، ثم التصنيف الدوغمانى للقيم الاخلاقية والدينية، ثم التأكيد اللاهوتى على القول بأفضلية المؤمن - على غير المؤمن،والمسلم - على غير المسلم، ثم تقديس اللغة والقول بأنها وقف من الله وليست اصطلاحا بشريا، ثم ثبوت المعنى المؤصل من الله الى البشر عن طريق الرسول واحاديثه، ثم الاعتقاد المطلق بأن هذا المعنى مفسر وموضح ومحفوظ ومنقول بشكل كامل من قبل الفقهاء الى الاجيال التالية من المؤمنين دون اى نقص او حذف او ضياع على الطريق ثم الايمان بوجود عقل خالد، او ابدى وازلى لايتغير ولايتبدل والاعتقاد بأنه عقل فوق تاريخى او يتجاوز التاريخ لانه يستمد معينه من كلام الله.

وبالتالي فأنهم يفترضون بأن هذا العقل يتمتع باساس انطولوجي يتجاوز كل تاريخية ويعلو عليها «اى يحميه من التغيير بتغير الازمان والعصور» هذه هى المسلمات الاساسية

التي تسيطر على ذهنية الناس فى العصور الوسطى. غنى عن القول بأن الخصائص الكبرى لهذا الابستمى القروسطى ماتزال موجودة وناشطة حتى فى الفكر المسيحى المعاصر فى الغرب ذاته فالكثير من المفكرين المسيحيين الغربيين، ما يزالون يرفضون ـ كما المسلمين ـ ـ تاريخية العقل ، وبالتالي فهم يعتقدون بأن نصوصهم معصومة ولا علاقة لها بالتاريخ.

٣ ـ على عكس الاسلاميات الكلاسيكية فان الاسلاميات التطبيقية تدرس الاسلام ضمن منظور انثربولوجي واسع فهى تعتبر ان الاسلام ليس إلا احدى تجليات الظاهرة الدينية التى تتجاوزه وتتجاوز كل دين خاص مأخوذا على حدة، فالظاهرة الدينية او «ظاهرة التقديس» ظاهرة انثربولوجية بمعنى انه لايخلو منها اى مجتمع بشرى، بدائيا كان ام متحضرا عتيقا كان ام حديثا ان وجهة النظر هذه تعتبر حديثة جدا حتى بالنسبة للفكر الغربى المتقدم.

وضمن هذا المنظور فان الاسلاميات التطبيقية تختلف جذريا عن الاسلاميات الكلاسيكية، فنحن نعلم ان هدف الاسلاميات الكلاسيكية «اى الاستشراق» هو: تقديم معلومات دقيقة ووصفية « اى خارجية وباردة» عن الاسلام الى الجمهور الغربى الذى لايعرف عنه شيئا، وهى لاتنخرط فى دراسة نقدية مقارنة تضع الاسلام على قدم المساواة مع المسيحية واليهودية.

اما هدف الاسلاميات التطبيقية «اى منهجية اركون» فهو مختلف تماما فاركون يريد ان يدرس الاسلام من خلال منظورين متكاملين يراعيان النقطتين التاليتين:

أ ـ يريد علم الاسلاميات التطبيقية الدخول فى مواجهة صراعية مع تراث طويل من التقليد التبجيلي والجدالي الذى ميز موقف الاسلام من الاديان الاخرى بمعنى انه يريد ان يتمايز عن الموقف الاسلامى الشائع من بقية الاديان ويريد ان يحل محل هذا الموقف الهجومى الموروث عن العصور الوسطى موقفا آخر هو الموقف المقارن،ويرى اركون ان هذا يتطلب منا الانخراط فى اكبر عملية تحرير داخلية للفكر الاسلامى وذلك انطلاقا من المبدأ الابستمولوجى الذى نص عليه جاستون باشلار عندما قال: لايمكن للفكر العلمى ان يتقدم فى مجال ما إلا بعد تدمير المعارف الخاطئة المسيطرة فى هذا المجال فنحن لاننا تربينا داخل مجال دين معين فاننا نعتقد ان كل ما تلقيناه صحيح، وان كل ما عداه خطأ وضلال وبالتالي فينبغى ان نبتدىء بالتحرر من انفسنا.

ب ـ ان علم الاسلاميات التطبيقية يعتبر نفسه فعالية علمية متضامنة مع كل الفكر المعاصر ولذا فهو يدرس مثال الاسلام كما يدرس غيره مثال اليهودية او المسيحية او البوذية او الهندوسية.... الخ، اى ضمن منظور الاسهام فى اغناء الانثربولوجيا الدينية «أى دراسة الاديان من خلال المقارنة بينهما واكتشاف نقاط التشابه الكائنة بينها)، وهذا هو المنظور الواسع الذى يتجاوز حالة الاسلام الخاصة كما قلنا لكى يصل الى حالة التدين بصفته بعدا انثربولوجيا من ابعاد الانسان فى كل زمان ومكان، «اى دراسة الظاهرة الدينية او ظاهرة التقديس من خلال كل الاديان وليس من خلال دين واحد فقط فالتقديس ظاهرة انثربولوجية لايخلو منها اى مجتمع بشري» ضمن هذا المنظور قام محمد اركون باعادة قراءة للقرآن الكريم وبعض النصوص الاسلامية الكلاسيكية الكبرى لماذا؟ لانه يريد ان يثير داخل الفكر الاسلامى تساؤلات جديدة كانت قد اصبحت مألوفة بالنسبة للفكر المسيحى منذ زمن طويل «المقصود: الفكر المسيحى فى الغرب طبعا وليس فى الشرق» لان الفكر المسيحى فى الشرق لايزال متأخرا من هذه الناحية مثله فى ذلك مثل الفكر الاسلامى سواء بسواء» انظر وضع المسيحيين العرب فهم يعيشون نفس الحساسية القروسطية للتدين وذلك على عكس المسيحيين الاوروبيين، مما يدل على ان الدين مرتبط بحالة المجتمع ودرجة تطوره او عدم تطوره.

انه يريد للفكر الاسلامى ألا يظل متخلفا عن الفكر المسيحى الغربي وهكذا يضع اركون القرآن الكريم على محك النقد التاريخي والمقارن، ثم على محك التحليل الالسنى التفكيكى والتأمل الفلسفى الذى يركز دراسته على كيفية انتاج المعنى وشروط انتشاره وتحولاته وانهداماته، فالمعنى ليس ابديا ولا ازليا وانما هو ينفك وينحل مثلما يتركب ويتشكل انه يتفكك بعد ان تكون الجماعة قد عاشت عليه فترة معينة من الزمن وعن طريق هذه الاضاءة الجديدة للقرآن الكريم يريد اركون ان يتوصل الى تجديد الفكر الدينى بالمعنى الاوسع للكلمة وليس فقط الفكر الدينى فى الاسلام، انه يريد تجديد فهمنا للظاهرة الدينية عن طريق تطبيق المنهجيات الحديثة على دراسة الاسلام مثلما طبقها المفكرون الاوروبيون على دراسة المسيحية واليهودية.

خلاف ابستمولوجي اخر بين الاسلاميات التطبيقية والاسلاميات والكلاسيكية

يتمثل هذا الخلاف فيما يلي:

ـ ان الاسلاميات الكلاسيكية «او الاستشراق التقليدى» تدرس الاسلام بصفته نظاما من الافكار التجريدية المزودة

بحياتها الخاصة وكأنها جواهر جامدة لاتتغير ولاتتبدل اى لاتتلوث بالتاريخ ولاتخضع للتاريخية، وهذا هو منظور تاريخ الافكار التقليدى كما قلنا فهو يعتقد ان الافكار توجد مستقلة عن الحيثيات الاجتماعية والمادية المحيطة' لكأنها تقف معلقة فى الفراغ فوق الواقع، وفوق الاشياء.

ـ اما الاسلاميات التطبيقية فتدرس الاسلام كظاهرة دينية معقدة من خلال علاقتها بالعوامل التالية: النفسية والتاريخية، والاجتماعية والاقتصادية... الخ، ولذلك فهى تستخدم منهجيات العلوم التالية:

١ ـ التحليل النفى

٢ ـ علم النفس الفريد والجماعى

٣ ـ علم التاريخ «اى دراسة تطور المجتمعات الاسلامية والمتغيرات التى طرأت عليها عبر التاريخ».

٤ ـ علم الاجتماع «اى دراسة الاسلام بصفته نظاما للعمل التاريخى او للممارسة التاريخية» كما يقول عالم الاجتماع الفرنسى آلان تورين، وهذا يعنى دراسة تأثير الاسلام على المجتمعات التى انتشر فيها، ثم تأثير هذه المجتمعات على الاسلام ايضا، فعلى عكس ما يظن المؤمنون التقليديون فان الاسلام يتأثر ايضا بالمجتمع الذى ينغرس فيه ويتخذ صبغته ولونه «وبهذا المعنى يمكن التحدث عن اسلام اندونيسى واسلام باكستانى واسلام عربى وربما اسلام مغربى واسلام مشرقي... الخ».

هكذا نجد ان الاسلام قد اصبح يدرس من خلال الزوايا المتعددة لهذه العلوم الانسانية والاجتماعية، وليس فقط من خلال المنهجية الفللوجية كما كان يفعل الاستشراق الكلاسيكي ومايزال، وهذا المنحى الجديد فى الدراسة هو الذى يدعو اليه اركون بكل قواه، انه يريد ان يخرج الاسلام من «خصوصية الازلية» التى سجنه فيها المستشرقون التقليديون لئلا تقام اى مقارنة بينه وبين المسيحية فهو فى رأيهم من جنس والاديان «الحضارية» من جنس آخر، ومجرد المقارنة بينه وبين دين الغرب يعنى حطا من قيمة هذا الاخير.هذه هى المسلمة الضمنية (نادرا ما تكون صريحة)والتيتتحكم بأعمال الكثير من المستشرقين المحافظين.

هناك مستشرقون غير محافظين كمكسيم رودنسون مثلا منفتح كل الانفتاح على المقارنة.

نستنتج من كل ما تقدم ان الاسلاميات التطبيقية اكثر طموحا من ناحية الانفتاح المعرفى او الابستمولوجى او المنهجى، من الاسلاميات الكلاسكية ونفهم ايضا ان نقد محمد اركون للاستشراق يختلف جذريا عن نقد الجمهرة الغالبة من المثقفين العرب والمسلمين صحيح انه يتفق معهم فى نقطة واحدة هى «ادانة العرقية المركزية الاوروبية» او ما راح يدعوه مؤخرا بالعقل المهيمن ولكنه لم يموضع المشكلة على المستوى الابستمولوجي لا الايديولوجي كما يفعل المثقفون المذكرون، فالعرقية المركزية الارووبية مرتبطة بمرحلة كاملة من تاريخ الفكر الاوروبي هى مرحلة الحداثة الكلاسيكية.

وقد بلغت هذه المرحلة اوجها فى القرن التاسع عشر، قرن الوضعية والتاريخوية والمنهجية الفقهلغوية.

وقد كانت لهذه المنهجية مبرراتها فى ذلك الوقت، ولذا فلا معنى لان نثور عليها بعد فوات الاوان ونتهم جميع المفكرين الاوروبيين بالنزعة العرقية المركزية، او حتى العنصرية «بمن فيهم ماركس نفسه»٠

فالواقع ان كل ثقافة تنتصر تميل للتمحور على ذاتها واعتبار نفسها مركز الكون، ولذا فينبغى ان نموضعها ضمن حيثياتها وظروفها، ونعرف انجازاتها وسلبياتها قبل ان ندينها بعدئذ يمكننا ان ندرس كيف تم تجاوزها على يد المنهجيات الحديثة لعلوم الانسان والمجتمع، أى انسان وأى مجتمع فهذه المنهجيات اوسع من المنهجية الكلاسيكية السابقة لانها منفتحة على كل الثقافات والمجتمعات البشرية دون استثناء، وينبغى ان نعلم ان اركون قد تتلمذ فى بداية حياته العلمية على المنهجية الكلاسيكية للاستشراق «اى المنهجية الفللوجية او الفقهلغوية» ولم يثر عليها لاحقا إلا بعد ان هضمها واستوعبها وعرف ايجابياتها وصرامتها العلمية' فهى ليست كلها سلبية كما يعتقد البعض وانما تشكل المرحلة الاولى والاساسية من الدراسة العلمية.لهذا السبب سوف نتوقف قليلا — او كثيرا — عند المنهجية الفللوجية التاريخية — كما سادت فى القرن التاسع عشر، وذلك قبل ان ننتقل الى دراسة المنهجية الحديثة التى يتبناها محمد اركون، وهكذا نستطيع ان نقيس حجم القطيعة «او حجم الهوة» التى تفصل بين كلتا المنهجيتين على المستوى الابستمولوجى، ومن خلال ذلك سوف نستعرض بعض المصطلحات الاساسية للفكر الحديث وكيف يمكن تعريبها.

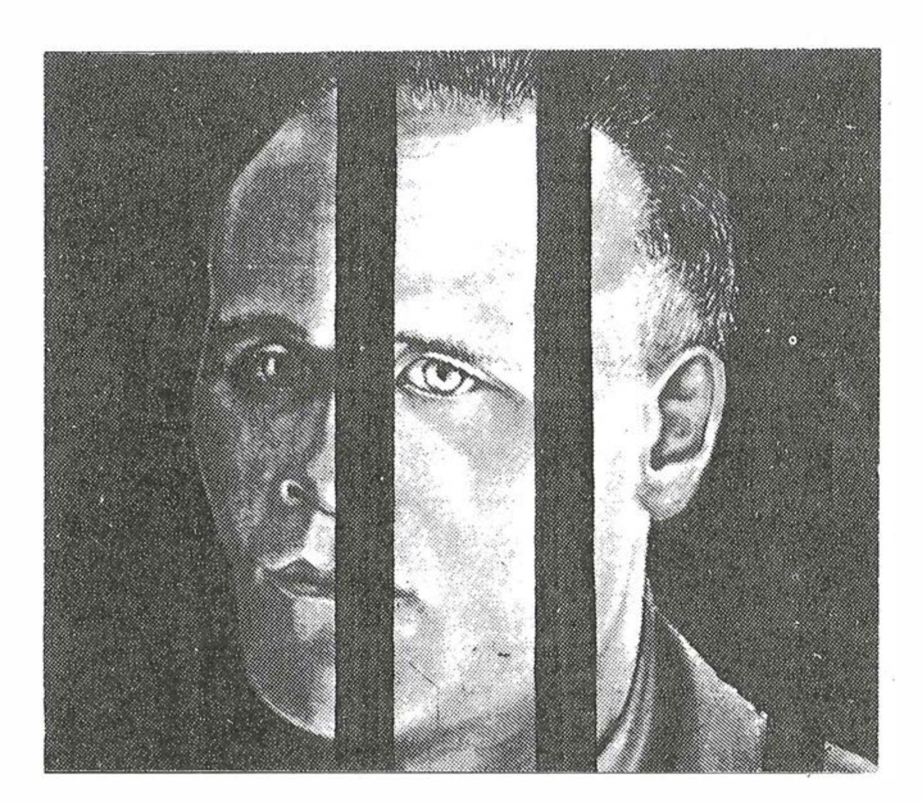
المراجع الاساسية للبحث:

١ ـ محمد اركون «نحو نقد العقل الاسلامى» منشورات ميزون نيف اى لاروز باريس، ١٩٨٤ فصل بعنوان «نحو اسلاميات تطبيقية» ص ٤٣، ٦٣

٢ ـ محمد اركون: مقالات فى الفكر الاسلامى، منشورات ميزون نيف اى لاروز، الطبعة الثالثة، باريس ,١٩٨٤

٣ — محمد اركون: بحث بعنوان «خطابات اسلامية، خطابات استشراقية وفكر علمي».

* * *



انشطار جان جينيه الذاتي العنيف
داخل مسرح المراتب اللاكانية الثلاث

بقلم / مارك بيزاتو *

ترجمة / نعيم عاشور

فى كتابه الصغير عن بروست، يقول صمويل بيكيت:

ان قوانين الذاكرة خاضعة لقوانين العادة الاكثر عمومية.. والعادة ما هى إلا تسوية تتم بين الفرد ومحيطه، أو بين الفرد وشذوذاته العضوية، وهى ضمان لمقدس يعوزه البريق الذى هو الدليل الساطع على وجوده، إن العادة هى الثقالة التى تقيد الكلب الى قيئه».

ولكن فى الذاكرة الروائية البروستية، وفقا لبيكيت هناك انقطاعات فى قانون العادة «عندما يتم للحظة استبدال ضجر العيش بمعاناة الوجود» وفى لحظات كهذه تخرق المعاناة الوجودية «شاشة» الذاكرة والاعتيادية و«تفتح نافذة على الحقيقى..» هذه الملاحظات يمكن تطبيقها ايضا على كتابات جان جينيه، وعلى الاخص من خلال المشهد الرئيسى لولادته الثانية ككاتب كما يتذكرها هو على الرغم من أن كتاباته تنطوى على قدر من الفانتازيا اكثر مما تحتويه من ذاكرة مستعادة بغرض الانبعاث الذاتى.

لقد كتب جينيه رواياته الاولى فى زنزانة، فيما يشبه «التسوية الناقصة الأونانية بين الفرد ومحيطه» ومن خلال عادة اداته فى الكتابة «وفى امور غيرها» قام جينيه بقذف معاناته وشذوذاته الجنسية على الورق مفتتحا بذلك نافذة تخيلية على الحقيقى بداخله، وحتى لو كانت هذه الأونانية

* نعيم عاشور : كاتب ومترجم من البحرين.

«عدم بلوغ الذروة» التى يتذكرها جينيه على انها اصل رواياته مجرد ذاكرة ملفقة او استعارة فإن النرجسية الأونانية «العاجزة عن بلوغ الذروة» لاسلوبه فى الكتابة تظل واضحة وهذا يدعونا الى التساؤل عما اذا كان جينيه قد كتب ما كتب لكى يقرأه احد آخر غير نفسه؟ يقول بتاى مختلفا مع سارتر الذى يحيط «القديس جينيه» بهالة من القداسة: (١)

فى الواقع، لايوجد اتصال بين جينيه والقارىء.. وعلى الرغم من ان سارتر يعتبر عمله هذا صحيحا... إلا ان جينيه، وفقا لسارتر قد جعل من ذاته مقدسة عن طريق القارىء... وهذا يقوده الى التأكيد على ان الشاعر انما يسعى لكى يعترف به من قبل جمهور هو لايعترف به اصلا لكن «وفقا لبتاى» فإن العملية التقديسية او الشعرية انما هى اتصال أو لا شىء.

اذا كان جينيه قد كتب اصلا لنفسه وحسب فهو لابد قد تخيل قارئا واحدا على الاقل فى الواقع، سيكون الغرض الوحيد لكتابته عندئذ هو ان يقرأها بنفسه وان يعيد قراءة ذاته وتخيلاته، كما يعيد تخيل ذاته من خلال فنتازياته المكتوبة' على الاقل كان جينيه يتواصل «ويتوق الى التواصل» مع ذاته، ولكن تلك «الذات» كانت تمثل آنذاك جينيه ـــ القارىء ـ الخارجى والمستقبلي وكان جينيه ـ الكاتب ـ يراودها من اجل تواصل وصلة حميمة محتملين هذا الانشطار بين لحظات الكتابة ولحظات القراءة، وبين جينيه الكاتب وجينيه القارىء، يكشف عن انشطارات اخرى بين تلك اللحظات «الذوات اللحظية المتكررة» وبين لحظة الذات المتخيلة' جميع هذه الشخصيات الجينية «نسبة الى جان جينيه» الثلاث والانشطارات فيما بينها، تكمن فى تلك اللحظة التى تخترق فيها «معاناة الوجود»، «ضجر العيش» وسكنى السجن ان ذاتية جينية الثلاثية ككاتب وقارىء وحالم يقظة توضح كلا من وعيه المعتقل وغربة ذلك الوعى عن ذاته «ذات الوعى»... فى التوق الى الآخر وتوق ذلك الآخر ذاته.

هذا الوضع لايختلف كثيرا عن وضع اى كاتب وحالم وناقد ذاتى مجهول يحاول ان يكون مقروءا من قبل الآخرين... سوى ان جينيه كان مسجونا خلف جدران حقيقية واكثر صلادة من العادة ومن رغبة الكاتب فى التواصل مع ذلك فنحن جميعا «كتاب وغير كتاب» مشكلون كذاوت منشطرة طبقا لما يقوله جاك لاكان «تأسيسا على الانا الفرويدية المنشطرة»: «ما اخبركم به أنا لا كان مقتفيا فى ذلك خطى الاحافير الفرويدية' هو ان ذاتا كتلك، غير يقينية لانها منشطرة بتأثيرات اللغة... إن الذات دائما ما تدرك نفسها أكثر فى الآخر لكنها فى الوقت نفسه، تسعى هناك الى ما هو اكثر من نصف ذاتها، فالذات هى كذلك فقط لانها تخضع لمجال الآخر... وهذا هو السبب فى ان الذات ينبغى ان تخرج... ان تضع نفسها خارجا..(٢)

لقد وضع جينيه نفسه خارجا بالفعل ـ ان كان السجن هو المقصود ـ وذلك عن طريق الكتابة وقراءته من قبل الآخر الموجود خارج اسوار السجن «وعلى الاخص سارتر وكوكتو».

ان سعيه من اجل ما هو اكثر من نصف ذاته فى شخصياته المقذوفة خارجا بشكل غير مكتمل «الاخرون المتخيلون من قبله» قد أنتج فى المحصلة الاخيرة جمهورا حقيقيا ربما اكبر مما قد حلم به قط وحينما اتجه جينيه نحو الكتابة للمسرح، جسد ممثلون حقيقيون يشاهدهم جمهور آخر حقيقى، شخصيات الآخرين المتخيلة من قبله، عندها امتدت ذاتية جينيه الانشطارية كحالم وكاتب وقارىء اكثر فأكثر الى/ وفى خضوع «لمجال الآخر» والى حد ما، قام مخرجون وممثلون ومصممو ازياء ومهندسو اضاءة وديكور وفنيون بالاضافة الى الجمهور الليلى «ولايزالون» باعادة تخيل واعادة صياغة مسرحياته على خشبة المسرح العمومى «الحى» كما كان يفعل القراء الحقيقيون لرواياتهم وهم فى عزلة، وهكذا قادت الممرات المسرحية التى تشق مقاعد المتفرجين الى مدخل جينيه الكاتب المسرحى الجديد والممتد «رغم عدم اكتماله».

وبناء على ما يقول هيربرت بلو، وهو مخرج امريكى اخرج مسرحية الشرفة فإن:

«مسرح جينيه يداعب ارتياب الممثل ويجعل من تجربة الانتهاك والاغتصاب الحدث الرئيسى فى المسرحية... إن الممثل يقاوم سيناريوهه «جينيه» وهو ما ينبغى له فعله والمسرحية تكتسب كثافة المعنى من تشجيع شكاوى الممثل الطبيعية».

فى انتاج بلو، تم استنفاد معنى الانتهاك والمقاومة فى المسرحية بين الممثلين والنص، وبين الممثلين وشخصياتهم ثم بين الممثل/ الشخصية وجمهور المسرح.

«كانت مهمتهم العثور على الذات فى انسجام خضوعهم.. وكممثلين كانوا سيستغلون التوقعات التلصصية الشهوية التى يمكن ان يشعروا بوجودها لدى المتفرجين».

ينبغى على ممثلى مسرحيات جينيه «اى مسرحية» ان يبحثوا عن ذات عن شخصية يصورونها على الخشبة الامامية اذ على الرغم من ان فكرتهم وفكرة المتفرجين عمن يكونون فى أية لحظة لاتكونان متطابقتين إلا انهم دائما ما يكونون فى تدفق حواري اثناء الاداء.

ان علاقة الممثل ـــ المتفرج بالمسرح تعكس ذاتية جينيه الثلاثية فى كلا الاتجاهين: فالمتفرج يقرأ، يحلم، و«يعيد» كتابة الشخصية التى يقدمها الممثل على خشبة المسرح الامامية فى نفس الوقت الذى يقوم خلاله الممثل بقراءة، وتخيل،

والاستجابة «للتوقعات التلصصية الفضولية» التى تبدر عن المتفرجين. ان الممثلين وعلى الخصوص فى مسرحيات جينيه يقومون بتخيل شخصياتهم ويعيدون كتابتها «تمثيلها» باستمرار على الخشبة الامامية عن طريق قراءة ردود افعال مشاهديهم «وزملائهم الممثلين» اما المتفرجون فيحلمون بالمسرحية مثل «جينيه الاونانى» حيث يدركون بأن الاداء يغيرها بالفعل فى داخلهم وفى تأثيرهم على الممثلين «مثل جينيه الكاتب» ان هذه الفجوة المتفاعلة بين خشبة المسرح والمقاعد انما تعكس الفجوة التى بين جينيه وشخصياته المكتوبة كما انها توضح التشظيات داخل جينيه نفسه المسقطة من خلال الآخرين المتخيلين من قبله، بحيث تعكسه وتخضعه لحظة يحلم بهم، ويكتبهم ويعيد قراءتهم (كما يحلم ويكتب ويعيد قراءة ذاته هو) وهكذا فقد كانت كتابته للمسرح تدرك وتضخم ذاته المنشطرة.

لقد بدأ جينيه حياته كطفل لقيط لعاهره، وكمنبوذ من المجتمع لم يكتسب فكرته عن الذات إلا عبر الجريمة... وعبر استيلاد ذاتى عنيف، كما يشرح ذلك ايهاب حسن:

المنبوذ لا يرفض المجتمع فحسب، ولكن ايضا كل نظام للاشياء انه يعمل ضد الطبيعة، ويبتكر جنسه وذاته، من اجل ان يقطع كل الروابط التى تربطه بالكون.

مع ذلك فإن هذا الرفض هو وسيلة لاستغلال القوانين المرفوضة فى المجتمع والطبيعة من اجل صقل هوية المنبوذ الخاصة، ان الروابط فى الواقع لاتقطع ابدا، بل انها على العكس تشتد احكاما، فالمجرم يبنى على نحو مزعوم ما تتكىء عليه هويته «كخارج على القانون» ويتملص بشكل مؤقت، من القانون لكى يؤكده ولكن هذا الوضع فى النهاية يؤول به لان يصبح تحت بصر وقبضة القانون بشكل اكبر... كسجين ان متكئه الذاتى يسعى به الى قضبان الزنزانة، انه بحاجة لان يلقى القبض عليه لكى يثبت انه (خارج على القانون).

فى نهاية مسرحية جينيه الاولى «الاولى كتابة وليس تمثيلا» «حرس الموت» يرتكب لوفرانك جريمة قتل فى زنزانة السجن من اجل الآخر الذى يحرسه يراقبه غرين أيز والمتفرجين ان هذا الفعل هو عطاء حب لمثال ذات «القاتل» لوفرانك الذى يمثله غرين أيز، ومع ان الفعل يخفق فى توحيد ذات لوفرانك المثالية بمثال ذاته فَانه اى الفعل لا يعيده الى معايشة مرحلة المرآة الذى يتسم بالاستحالة رغم التوق الدائم اليه، على العكس من ذلك يثبت الفعل ان لوفرانك مخادع (كما يخبره غرين أيز) وان تلك لا تزال هويته على الرغم من ذلك بل واكثر من ذلك بسبب من تصرفه الجديد وحين يصل الحارس، ينظر شزرا الى غرين أيز... فى اخراج جينيه للمسرحية، ملمحا الى ان القاتل المعروف وحده غرين ايز، سوف يعتقد بأنه القاتل الجديد، وحتى اذا ما ادعى لوفرانك انه المسؤول عن جريمة القتل فسوف يعتقد عندئذ بأنه مجرد مخادع.

وهكذا يجد المتفرجون الصامتون أنفسهم وقد وضعوا فى موقف قانونى بالغ حد الازمة رغم عجزه لقد شاهدوا الحقيقة التى اخطأها الحارس كما انهم أيضا يرون هويات المجرمين وقد اشتبكت واختلطت فى ادائهم لادوار شخصياتهم الخاصة.. ولو ان غرين أيز قد ارتكب جريمة القتل، فإن ذلك سيكون طبيعيا ورائعا كما فى الماضى الميثولوجى، ولكن لوفرانك فى محاولته محاكاة عظمة غرين أيز يرتكب جريمة قتل مخادعة لانه ليس قاتلا، إن جريمة قتل موريس تنجح وتخفق كفعل رمزى فى ذات الوقت: فهى الجريمة تخفق فى تأمين هوية جديدة ومتعالية للوفرانك لكنها الجريمة ايضا تنجح فى البرهنة على عظمة الآخر الذى تتشكل فيه ذاتية لوفرانك ورغبته وهما تحديق غرين أيز ومرآته.

المتشرد أيضا مصبوب فى دور المنبوذ وفى طبقته المنغلقة ان ثورة جينيه الاونانية «غير المكتملة» فى الكتابة قد اكسبته هوية جديدة كروائى مسرحى وحررته من جدران السجن ولكنها اخضعته أيضا بكلا المعنيين اللاكانيين لقانون الاسم - وغياب الاب.

وبخلاف لوفرانك، يغير جينيه اسلوب كيفية وجوده فى العالم الى حد ما لكنه لاينجو أبدا من مشنقة اللغة، ان عليه ان يستمر فى التقيؤ وفى شنق نفسه على مصطبة شخصياته المخلوقة بشكل ناقص الاشباع، وفى تأكيد هويته الجديدة بأن «يلقى القبض عليه» على خشبة المسرح الامامية وبين حروف الطباعة، هذا ما يجب عليه وهذا كل ما فى الامر، حتى يتوقف بعد ثلاث عشرة سنة فقط من اطلاق سراحه من السجن يتم طبع آخر مسرحيات جينيه ربما كان احد الاسباب، ان امتداد ذاتيته المنشطرة قد ازداد مع كل مسرحية تالية.

فمن «حرس الموت» وعبر «الخادمات» ومنها الى «الشرفة» وسع جينيه من اطار وموضوع مسرحياته بل اكثر من ذلك وفيما يتعلق بمسرحيتى السود والستائر كانت انعكاسات شخصية جينيه المتخيلة تتخذ شكل وجوه سوداء بأقنعة بيضاء وتواريخ ثم تنتقل الى هويات وقضايا واقدار عربية.

فى مقابلة اجراها معه روريجر فيشنبارت عام ١٩٨٤ سئل جينيه عن علاقته بالفهود السود ومنظمة التحرير الفلسطينية[٣] وعن سر انجذابه الى مثل تلك الجماعات، فكانت اجابته (بعد الاشارة الى بروست).

«كنت فى الثلاثين حين بدأت الكتابة وكنت فى الرابعة أو

الخامسة والثلاثين حين توقفت عن الكتابة كان الامر حلما حلم يقظة على الاقل، كتبت فى السجن وحين خرجت كنت ضائعا لقد وجدت نفسى حقا... وجدت طريقى هنا فى العالم الحقيقى.. فقط فى هاتين الحركتين الثوريتين الفهود السود والفلسطينيين كان ذلك عندما خضعت للعالم الحقيقى لقد تصرفت وفق شروط العالم الحقيقى وليس وفق عالم الكلمات».

ولكن بعد جملتين يعترف جينيه كذلك بقوله ان الاحلام حقيقية وبالمصطلح اللاكانى فإن العالم الخارجى، عالم الاشياء والتجارب الحقيقى والعالم الداخلي عالم الاحلام واحلام اليقظة المتخيل مرتبطان معا عبر عالم البنى اللغوى الرمزى (٤) ولكن هناك ايضا عالما حقيقيا بالداخل هو ما يطلق عليه اللاواعى كما يوجد عالما حقيقيا فى الخارج الاحلام حقيقية كالمسرحيات لان لها معنى ولانها دائما ممكنة التفسير عبر الرمزى الذى يشير الى عالم لا واعى حقيقى، لذا فإن عالم احلام الكتابة المتخيل لدى جينيه، الذى يبدو انه سيشجبه فى نهاية حياته يربط بواسطة الرمزى ما بين الحقيقى فى داخله والعالم الحقيقى الخارج عنه وذلك من خلال كتاباته التى تنشر وتمثل على المسرح(٥).

على كل حال فإن مسرحيات جينيه بتحولها الى حقيقية فى الفضاء الخارج عنه فقد اضحت كذلك اكثر ضياعا ونأيا عنه.

ان رحلة جينيه المأساوية من كاتب اونانى Onanistic وعبر تدرجه الى مسرحيات اكثر اجتماعية ثم انتقاله الى الانا المثالية «للغوريلا المثقفة» عنوان مقابلته مع فيشنبارت، ويقصد به جينيه ذاته، تعرض اخفاقا متصلا وحتميا فى الوصول الى الحقيقى.. وفى الربط مباشرة بين الحقيقى المضمر بداخله والحقيقى فى العالم الخارج عنه، ذلك لان الحقيقى وفقا للمصطلح اللاكانى دائما ما يتم التوصل اليه عن طريق الرمزى والمتخيل اى انه دائما بعيد المنال (٦) ويبدو جينيه وكأنه يقترح ذلك بنفسه «بشكل غير مباشر» فى نهاية مقابلته مع فيشنبارت اذ يقول انه سوف يخون الفلسطينيين حالما يؤسسون انفسهم اى عندما يصبحون اكثر حقيقية واقل رمزية ويسأله فيشنبارت عما اذا كانت تلك العبارة مجرد تلميح ساخر فيصر جينيه على انها عبارة «صادقة» ولكنه يضيف قائلا:

انا صادق فقط مع نفسى وحالما ابدأ الحديث، يبدأ الوضع بخيانتى يخوننى الشخص الذى يصغى الى.. حتى اختياري للكلمات يخوننى.

ان حساسية جينيه البالغة تجاه الانشطار فى الذاتية الانسانية والفجوات بين المتخيل الشخصى ورمزية التعبير اللغوى وكذلك رمزية بنية الذات «وبين الحقيقى الموجود فى الخارج» وفى داخله، رغم وجوده دائما على مبعدة منه تدل على سبب عظمته ككاتب كما انها ايضا سبب للقصر المؤلم لحياته الكتابية.

ووفقا لايهاب حسن فإن جينيه ينسف كل فرضيات الوجود، انه يسبر اغوار الوعى المضاد وبهذا المعنى ايضا فإن كلمات جينيه المقتطفة اعلاه تشاطر لاكان فى تفكيكه الصامت للفكرة الفرويدية الجديدة المتعلقة بمبدأ للواقع، كما يشرحه ايلى رغلاند - سوليفان — ان مسرحيات جينيه، بترتيب كتابته لها، توجه تفكيكها اكثر فأكثر نحو مبدأ «او مبادىء» واقعية المجتمع... واساطيره... ان مسرحيته الثانية «الخادمات» (٧) تنتهى هى الاخرى بجريمة قتل لكنها هذه المرة عبارة عن لعب طقوس لجريمة قتل السيد المدام حتى النهاية بواسطة العبيد الخادمات ومع ذلك، فإنها ليست مجرد تعبير عن حقد عبد يتغلب على قوة سيده، كما فى الدراسات الرمزية النموذجية الهيجيلية لدى نيتشه (٨) وماركس، ولكنها كذلك عبارة عن طقس تدمير ذاتى حيث تتبادل الخادمات اعادة اللعب واعادة توجيه حقدهن الاجرامى نحو بعضهن البعض ومن الواضح ان المدام نفسها تنجو من ذلك.

ان جينيه الكاتب المسرحى المنبوذ لايصور نضالا لوكاشيا ظافرا لابطال بروليتاريين، لكنه بالاحرى يصور حقدا محكوما عليه بالاخفاق، يرتد الى الداخل: بين الخادمات وفى داخلهن انهن واقعات فى شرك عملهن/ وموقفهن وادوارهن تماما بقدر ما يتعرض له سجناء مسرحية «حرس الموت» انهن يستنفذن قتلهن المتخيل والرمزى للمدام فيما بينهن: من الآخر فى الآخر والاخر فى ذاته هذا هو انتصارهن الوحيد، لذا فإن جينيه يفكك بوضوح كلا من مبدأ الواقع للوضع الاجتماعى الرأسمالي/ الارستقراطى وذلك الذى للبروليتاريا الماركسية.

على كل حال فإن جينيه لايدمر المبادىء الواقعية للرأسمالية والماركسية فحسب ولكنه كذلك (يزيح وعلاوة على ذلك يستبدل) قمة التركيب البنيوى النفسى لنظرية فرويد، وبينما يقوم لاكان بشطر الأنا العليا Uber - ich بين الهو او الهذا Mio التماثلية المقموعة بها وبين الانا Je الاجتماعية المشكلة هكذا فإن خادمات جينيه، وبطريقة درامية أوديبية ومسرحية متوازية يقمن بقتل اناهن العليا بالقتل الطقوسى للمدام ثم يوزعنها (المدام) فيما بينهن لكنهن ايضا يكررن... مع كل اداء حقيقى فى المسرحية ومع الطقس المتخيل المؤدى داخلها.. عملية انبعاث أو اعادة انتصاب الدال القضيبي، لها إذ انها المدام موجودة داخل كل واحدة منهن هكذا تسبر مسرحية الخادمات الوعى المضاد بفضح قانون وقوانين الضمير المضاد.

وطبقا لقراءة رجلاند سوليفان لـلاكان فإن «ما يتبقى من نمو طفل ما هـو المتخيل الذى يـؤكد نفسـه فى حياة الانسـان البالغ فيما يتعلق بتعـاقدات وتحالفـات وقوانين نظام الـرمزى، بيد ان المتخيل يميل الى تخريب هـذه القوانين، سـواء من خلال التهكم غير الضـار أو الاعمال الاجـراميـة» ان لعب الاطفـال المتخيل بشكل مهيمن يتطـور هـو ايضـا الى متخيل البـالغين المسرحى التأكيدى والجاد، الذى غالبا ما يثور ضد بل ويحاول ان يخرب قـوانين المجتمع وتمثلاتـه الرمـزية، عـلاوة على ذلك فإن مسرحيات جينيه تثور ضد ثوراتها ذاتها وتمعن تخريبا فى تخريبـاتها ذاتها، وبهذا تقـارب ولكنهـا لاتصل ابـدا الحقيقى الكائن فيما وراء نطاقها.

يستنفـد زبـائن مبغى مـدام ايرمـا الطفـوليين فى مسرحيـة الشرفـة فانتـازيـاتهم المتخيلـة على خشبة المسرح الامـاميـة فى الغـرف العديـدة يبدو الـديكور ظـاهرا للعيـان، بينما يسمع فى الجزء المخفى عن انظـار المتفـرجين ضجيج ثـورة حقيقيـة او اكثر حقيقية بين الفينة والاخرى.

فهل ستقوم تلك الثـورة الحقيقية او الاكثر حقيقيـة الدائرة خـارج المبغى بتخـريب متخيل المبغى المخـرب أسـاسـا؟ وهل العنف المتخيل ضمـن المبغى ذاتـه مع احتمالاتـه الخاصـة بـالحقيقـة هو ثـورة ضـد الخارج الحقيقى؟ ان العنف المتخيل داخل المبغى والعنف الحقيقـى او الاكثـر حقيقيـة فى الخارج، والذى تـؤكده دلالات صوتيـة هى نيران مدفع رشـاش نسمعها ضمن المسرحية... هذان الشكلان مـن العنف يضاهيان اجتماعا عاصفا وعنيفا فيما تتطـور أحداث المسرحية بشكل مشوق، غير ان جـدران مبغى الشرفـة الكبيرة التى تصد الثـورة الخارجيـة الحقيقيـة او الاكثر حقيقيـة تنطوى ايضـا على ما يلي: العيـون الحقيقية لمتفرجى المسرح الذين هم هناك فى الخارج وهى ترقب ما يجرى فى الظلمة من الجانب الآخـر للحائط الرابع بين خشبة المسرح والمقاعد.

تقع الانحـرافات العنيفـة المتخيلـة/ والرمـزية فى مسرحيـة الشرفة امـام مجموعة من المرايـا مرايا خشبة المسرح الامـاميـة الـواقعية كما وصفهـا جينيه فى تـوجيهاتـه والمرايا المتمثلـة فى عيـون الممثل الآخـر والعيـون المرآويـة للمتفـرجين فعلى سبيل المثال يتأرجح الاسقف زبـون المبغى الذى يرتـدى ثياب اسقف على شفير لذة شبيهـة بمرحلـة المرآة والمرحلة القضيبيـة وذات هوية تنكرية اولا فى عيون المرأة المعترفـة امامه خليلته وثانيا فى المرآة الحقيقية المثبتة على خشبة المسرح الاماميـة لكنه بعد نزع ثيـاب الاسقف عنـه عند نهايـة المشهـد الاول يـوجه نظره الى الاسفل الى ذاتـه المتخيلة /الـرمزيـة وهى فى الثيـاب التنكريـة المتكـومة على الارض محاولا مـرة اخرى ان يلتحق بأنـاه الخارجية، أنـاه الاجتماعية «Je اللاكـانية» بإحساسـه الباطنى لمعنى Moi» My self الـلاكـانية» حتى ولـو كـانت الفجـوة بينهما الآن وبسبب ذلك واضحة جدا.

«أيتهـا الـزينـات وأيتها الـزخـارف من خـلالك انما اعـود للدخول فى ذاتى انى اعود مرة اخرى الى اقتحام مملكة ما.. انى اضع ذاتى فى ارض جـرداء حيث يغـدو الانتحـار ممكنـا آخـر الامر.. وهنا هأنذا اقف وجها لوجه مع موتى».

وفى مـرآة ثيـابـه الملقـاة على الارض يلمح الاسقف.. او بالاحرى الذات Moi التى كانت بداخل الزى الفجوة بين المتخيل والرمـزى وهو يواجـه صورة ذاتـه ـ الموت «Mio - death» التى ستوحد فى النهاية بين الذات والانا «Moi and je» كشكل رمزى.

القـاضى: بـدوره يتـأرجح على شفير لـذة فى صـورة المرآة الخاصة «بجـلاده» القواد أرثـر الذى يضرب اللصـة /العاهـرة بنـاء على اوامـر القـاضى، ومع ذلك فإنـه يلمح الفجـوة بين المتخيل والحقيقى والكلمة الرمزية.

«القـاضـى: انـا مسرور بك ايها الجلاد! جبل عبقـري من اللحم، وكتلـة ضخمـة من لحم البقـر تتحـرك بكلمـة منى! (يتظاهـر أنه ينظر إلى نفسـه في شخص الجلاد) مرآة تلك التي تمجدني ! صورة أستطيع لمسهـا، والله أني لأحبك (يلمسـه) . هل أنت هناك ؟». والـزبون الذي يـؤدي دور جنرال في المبغى، هـو أيضـا مستثـار قضيبيا كـالأسقف والقـاضي، بـواسطـة احتماليـة وجـود رمـزى نقى واجـوف ففى غـرفتـه فى المبغى يمتطى «الجنرال» فـرسا متخيلا خليلتـه حتى الموت وهكذا كما تصف هى ذلك بكلماتها فإن الامـة ستبكى ذلك البطل العظيم الذى مات فى معركة».

على كل حال فإن البطل الحقيقى او الاكثر حقيقيـة هو قائد الشرطة الـذى يحقق بطولتـه بإخماد الثورة الحقيقيـة المفترضة والمندلعة خارج المبغى.. ولكن حتى قائد الشرطة البطولى بحاجة الى ثورة اخرى والى انحراف ماخوري جديد خاص به هو، لكى يحدد مكـانـه الـرمـزى ضمـن اطـار ذلك المبغى، ولكى يجسر الفجـوة القـائمـة بين متخيل المبغى والحقيقى فى الخارج فبعد سحق الثورة الخارجية يراقب قـائد الشرطة قائد الثورة السابق روجـر وهو يقـوم بدور متخيـل كقائد شرطـة فى احدى غـرف المبغى. ان القائد الحقيقى وهـو يراقب، يأمل فى ان يمنحـه هذا المشهد الانحلالى الذى يجرى فى المبغى او بالاحرى صورة ذلك المشهد وضعـا رمزيا دائما كـواحد من ادوار المبغى الـذى يعاد تمثيله مرة تلو الاخرى.

لكن روجر الـذى مايـزال هو الثائر، يحرف الانحـراف ذاته

عن طريق اخصاء نفسه اثناء قيامه بدور قائد الشرطة، وعلاوة على ذلك فإن العنف الحقيقي «المفترض» لثورة روجر الاخرى يتوجه نحو القصد المتخيل /الرمزى لقائد الشرطة الذى اعلن فى بداية المسرحية (من اجل الظهور فى شكل قضيب عملاق اير ذى مكانة عظيمة)، وعلى كل حال فإن على قائد الشرطة ان ينتظر كما يفترض الفى عام لكى يتمخض قضيب روجر المخصى عن بطل رمزى جديد فى صورة قائد الشرطة وهكذا ففى النهاية يغادر قائد الشرطة الى داخل ضريح المبغى المتخيل لكى ينتظر متعته بالقيامة الرمزية.

تمر مدام ايرما بتجربة متعة مزدوجة فى مسرحية الشرفة... الاولى باعتبارها سيدة مبغى الشرفة الكبرى من خلال العيون - المرآة لمعاونتها المدعوة كارمن والاخرى فيما بعد، باعتبارها الملكة الجديدة حين تتمدد الشرفة الكبرى وتبتلع الحقيقى فى الخارج بعد اخماد الثورة هناك اى فيما وراء الخشبة. هذا التمدد فى مملكة الشرفة الكبرى المتخيلة الرمزية يتم تصويره فى الاخراج المسرحى للمشهد الثامن باخراج الديكورات الى خارج المبنى: المشهد هو الشرفة ذاتها التى تبرز الى ما وراء المظهر الكاذب للمبغى» فى المشهد التالي التاسع وهو آخر مشاهد المسرحية يعتقد الاشخاص المتوجون لتوهم من قبل المبغى «وهم الاسقف والقاضى والجنرال» انهم لابد قد ابدعوا نظاما اجتماعيا جديدا ابتكروا حياة كاملة كما يقول الجنرال ولكنهم على العكس من ذلك يرممون ويجسدون النظام الرمزى القديم الذي كانوا قد خربوه فى مشاهدهم الماخورية المتخيلة ان صورهم الرمزية العمومية حاليا يؤكدها مصوروهم الذين يصرون على الاوضاع التقليدية إلا عودة الى النظام وعودة الى الكلاسيكية.

على كل حال، ان يكون المرء رمزا جماهيريا فإن ذلك يفسد المتعة المنحرفة السابقة لنفس تلك الادوار المتخيلة الاسقف والقاضى والجنرال حتى حين كانوا يهددون بأن يثوروا هم انفسهم ضد قائد الشرطة لكن عندئذ يعود التهديد الخارجي الاعظم بالثورة ملقيا بظلاله على انتفاضتهم الصغيرة، ويدرك قائد الشرطة والملكة ايرما بأن اغتيال الاسقف للمومس شانتال التى كانت تعمل سابقا لدى ايرما والتى اعيد استئجارها من قبل الثوار لتكون مغنيتهم وعلامتهم للبطولة قد اخفق فى جعل شانتال رمزا مضمونا «قديسة» للنظام المعاد ترميمه على كل حال فإن هذا التهديد الجديد بالعنف سيغدو امل قائد الشرطة فى مقام رمزى قبل اخصاء روجر لنفسه مستشارا بكلمات الاسقف والجنرال فوفقا لرأيهما، كان الناس قد ارتجفوا بعنف شديد وهم الآن يفقدون كل امل وسينهارون يسقطون مثل نرسيسوس الى داخل اعماق فكرة قائد الشرطة عن نظام رمزي فيملأونه «قائد الشرطة» كما يفعل القضيب بأجسادهم الغارقة ولكن كما اسلفت للتو فإن تخريب روجر لصورته المتمردة وذلك بتقليده عدوه قائد الشرطة يصبح انحرافا اكثر تخريبا عن تصور قائد الشرطة للبطل وذلك من خلال قيام روجر بإخصائه لنفسه، علاوة على ذلك فإن هذا يفيد فى عملية الفصل بين الرمز القضيبي والصورة الملموسة لقائد الشرطة «كبطل» كما تنبأ بها هو نفسه قبل مدة طويلة من اعرابه عن رغبته فى الظهور كقضيب...

سأجعل صورتى تحرر ذاتها منى سأجعلها تخترق استوديوهاتكم وتشق طريقها الى الداخل فتنعكس وتتضاعف.

وهكذا فإن نظام المدام /الملكة ايرما الماخوري الرمزى يعاد هنا تأكيد تتويجه... وبالتحديد من خلال العنف الثورى الشديد الذى يفترض انه يحاول الاطاحة به، ان حقيقة الثورة التى فى الخارج يماط اللثام عنها لانها نفسها مخربة من قبل القوة المتخيلة /الرمزية الموجودة ضمن المبغى وبواسطة الرغبة فى الثورة التى هى كذلك مطلب لمجمل النظام الاجتماعى ربما كانت الثورة الخارجية دائما مجرد غرفة اخرى من غرف المبغى.

فى مركز مبغى الشرفة الكبرى التى وضعت في مقدمة خشبة المسرح انما تكمن القدرة التلصصية والعيون - المرآة لنظارة المسرح الحقيقيين الذين اجلسوا خلف المرآة التى يراقبون.

ففى منتصف المشهد الاخير يتبنى قائد الشرطة آلية ايرما الشمالة لمعاينة جميع غرف المبغى، حيث يتم طبقا لتعليمات جينيه الاخراجية فصل لوحى المرآة المزدوجة التى تشكل خلفية خشبة المسرح بصمت لتكشف عن الجزء الداخلي للاستوديو الضريح الخاص ولكن تلك المرآة المزدوجة طبقا لخيالي المسرح لاتعكس الفعل المسرحى على الخشبة الامامية وحسب، ولكنها ايضا تعكس ذهول عيون المتفرج والوجوه التى تتفرج، لذا فإن فصل مرايا الخشبة الخلفية فى هذه اللحظة بحيث تبدو شخصيات السلطة الرمزية وهى تراقب المشهد فى الاستوديو الضريح تظهر ايضا للجمهور صورة عن انفسهم وهم ينقسمون الى جزءين بحيث ينكشف ذلك الاستوديو الضريح الرمز/ المتخيل بداخلهم، لذا فإن تلك الرؤية تكشف ايضا عن انعكاس للحقيقى داخل المتفرجين وهم يعاينون ويعيدون تخيل وعكس الشرفة على خشبة المسرح امامهم[٩].

ان العودة اللانهائية للثورة الحقيقية المقموعة.. خارج وضمن الرمزى والمتخيل للحدث المسرحى... تتخذ طابعا عرقيا فى المسرحية التالية لجينيه، (السود: استعراض مهرج) فكما لاحظ ايهاب حسن:

«جينيه الآن يعكس نفسه! الثوار.. يربحون... ومع ذلك رغم انتصار الثوار السود التدريجي واطاحتهم بقوة البيض الاستعمارية فهم لابد وان يفسدوا انفسهم بإرتداء اقنعة بيضاء والقيام بتصرفات عبودية امام متفرجين بيض على وجه التحديد او الرمز طبقا لطلب جينيه» (١٠).

وبما ان على قائد الشرطة ان ينتظر الفى عام فى ضريح المبغى لكى يغير النظام الرمزى لمجتمع الشرفة فكذلك يجب على السود فى مسرحية السود أن يظلوا فى تنكرهم كعرض للمتفرجين البيض حتى يتمكنوا فى نهاية المطاف من تشكيل نظام رمزى اسود جديد.

ان محكمة السود الغبية التى يتقنع افرادها بأقنعة بيضاء والتى تطل من الشرفة على خشبة المسرح تعكس صورة جمهور المتفرجين من البيض وهكذا فهم يمثلون اضطهاد الرمزى القديم على الرغم من عملهم على تخريبه... التغيير يأتى عبر العنف الحقيقى المفترض بعيدا عن الخشبة وكذلك على خشبة المسرح الامامية من خلال العنف المتخيل/ الرمزى لجريمة القتل المعاد تمثيلها بشكل طقسى، هاتان الاليتان المتقنتان والمضللتان فى أن، تتحدان وتتقاطعان وتتصلان جنسيا لكى تخلقا فى النهاية امكانية «لايماءات حب» جديدة من قبل القاتل فيلاج والعاهرة فيرشو فى نهاية المسرحية.

ان ثورة السود الحقيقية خلف الكواليس كما كانت تنقل اثناء المسرحية الى قائد الحفلة التنكرية الاسقف بواسطة الشخصية المسرحية «نيوبروت نيوز» يحدث ذلك على الخشبة الامامية وخلف الكواليس بشكل متكرر، تقوم بتلقيح المسرحية التى تجرى على الخشبة الامامية بقصد عنفى ولكن الحفلة التنكرية التى تجرى على الخشبة الامامية ايضا والتى تخفى العنف الذى يجرى خلف الكواليس هى ثورة ايضا، ان الطقس الجنائزى وجريمة القتل المعاد تمثيلها حول الجسد الغائب والمتخيل والقناع الرمزى لفتاة بيضاء يرتديه رجل اسود تشعل ثورة طقسية اخرى على الخشبة الامامية، الانحراف العنيف للرموز البيضاء للسلطة من خلال اعادتهم لتمثل دورهم المتخيل يتقمص السود البيض لكى يقتلوهم ويطيحوا بهم، ولكى يقتلوا ويطيحوا بالابيض والرمزى والمتخيل فى وعيهم ولا وعيهم وايضا لكى يعيدوا ابتكار سوادهم الخاص بهم ان على السود ان يقبلوا ذلك الذى تصفه العاهرة فيرشو ومعنى اسمها الفضيلة بأنه ما اراه وما يجرى فى روحى وما ادعوه بغواية البيض.

فى وقت مبكر من المسرحية يعيد الاسقف بشكل ساخر طمأنة جمهور المسرح الحقيقى على انه سيتم الاحتفاظ بمسافة آمنة ومريحة بين الخشبة والمقاعد: سوف نزيد المسافة التي تفصلنا وهى مسافة لابد منها لابهتنا وطرائقنا الخاصة وغطرستنا ذلك لاننا نحن ايضا ممثلون هذه الزيادة فى المسافة هى ايضا بالمعنى البريختى اساسية لاعادة خلق هوية السود المتخيلة والرمزية طوال المسرحية أن ابهة وطرائق وغطرسة السود الذين يؤدون ادوار شخصيات بيضاء والسود الذين يؤدون ادوار شخصيات سوداء تستل خيوط النظام الرمزى من التمثيل المتخيل متيحة بذلك امكانية اعادة العرض فيما وراء الحفلة التنكرية، ومع ذلك تظل المسافة الرئيسية او الفجوة بين المتخيل اعادة العرض الرمزى من جهة وبين العالم الاجتماعى الحقيقى فيما وراء الحفلة التنكرية على المسرح ومن خلالها فى جمهورها الحقيقى من جهة اخرى حاضرة فى المسرحية بل هى فى الواقع تزداد تكشفا مؤجلة بذلك ذروة ونجاح ثورة السود حتى مملكة الموتى، ففى المواجهة المسرحية بين قائدات السود وقائدات البيض على سبيل المثل تكشف فيليستي ملكة السود عن الجمال والديمومة المأساوية للعنف الاسود الاجرامى (١١).

فيليسيتى يداها على ردفيها تنفجر قائلة:

يازنوج تعالوا ساندونى ولا تدعوا احدا يخفف من شأن الجريمة موجهة كلامها الى الملكة لا احد يمكنه نكران ذلك ابدا، انه يتبرعم يتبرعم جمالي انه ينمو مضيئا واخضر انه يتفجر مزهرا ومعطرا وتلك الشجرة الحبيبة جريمتى تلك كلها افريقيا... الملكة التى ترتدى قناعا ابيض.

ولكن حين اموت لماذا تستمرون فى قتلى وذبحى المرة تلو الاخرى فى صورة لونى؟

فيليسيتى:

سوف احظى بجثمان شبح جثتك.

إن العنف والاعتداء الاجرامى اللذين هما امران جوهريان فى كتابات جينيه يزعجان بعض النقاد امثال هارى ئى ستيورات الذى يصف بتفصيل اولئك المجرمين الحقيقيين وجرائمهم التى هى مادة افتتان جينيه الحقيقى والمرعب. يربط ستيوارت جريمة قتل الليك (اغتصاب وتقطيع اطراف الفعلية) التى حدثت لطفلة عمرها اربع سنوات وارتكبها لوى مينيسكلو الذى يذكر بالاسم الحقيقى فى اهداء جينيه على كتابه خصام الثدى يربط هذه الجريمة بالايحاءات الضمنية التى تطلقها مسرحية جينيه الاولى حرس الموت كذلك وطبقا لستيوارت فإن افتتان جينيه بجيل دوري يميط اللثام عن مظاهر اضافية لانجذابه الى السيكوباتيين المتوحشين وعلى الاخص رغبته العميقة الجذور لان يكون هم يسرد ستيوارت قائمة بعدة سيكوباتين متوحشين آخرين لهم جاذبية عند

جينيه واسىء استخدامهم» اى اعيد ابتكارهم فى تقديسه الحرفى لهم كشخصيات فى رواياته ومسرحياته انى اقدر الدليل فى بحث ستيوارت ولكنى اتبنى وجهة نظر اخرى ان انجذاب جينيه الى المجرمين الحقيقيين والمتطرف العنف لايميط اللثام عن رغبة دفينة لان يصبح هم وحسب، ولكنه يكشف ايضا عن عمق عنيف بشكل اصيل وعن صدق سيكوباتى فى كتاباته.

كثير من كتابات جاك لاكان المبكرة فى التحليل النفسى كانت تهتم ايضا بموضوع العنف الاجرامى كما تقول كارولين دين فى كتابها «القانون والتضحية بتاى لاكان ونقد الموضوع»:

يسعى الجنون الى تسوية مستحيلة بين الحقيقى والمثالى وهذه التسوية المتوسل اليها هى التى تشكل الدافع وراء الجريمة (اللادافع اليها) او المتعذر تفسيرها تلك الجريمة التى يحرر المجرم من جنونه وفى ذات الوقت تديم امد التعارض بين من يكون هو وبين من يريد ان يكونه وهذا هو اصل جنونه فى المقام الاول ففى الواقع ان الجريمة تسم ما يدعوه Folie لاكان بحدود الدلالة انها الطريق المؤدية الى الفعل Possage التى من خلالها يتحرك المجرم من الباثولوجيا الى al, octe «الشفاء» من الهذيان الى الخلاص الناجز بالعقاب الذاتى الذى تتيحه له الجريمة بالاضافة الى ذلك تمثل الجريمة حركة من الرمزى الى اللاممكن تمثله لانها تعين حدود الرمزى».

لقد انتقل جينيه المجرم من كتابة السجن غير المكتملة الى الشرعية الروائية والمسرحية لكنه لم يتخل ابدا عن عنفه.. وفى الواقع توضح كتاباته كم هو جوهري العنف بالنسبة للفعل الابداعى فى تلك الروايات والمسرحيات التى تدنو من الفراغ الكامن بين الحقيقى والمثالى الذى يلامس حد موسى الرمزى عند حد الدلالة والحقيقى اللاممكن تمثله بيد ان مثل هذه الكتابة هى ايضا مثال على الفجوة او الفجوات الفعلية فى الوجود بين المتخيل او الرمزى، وبين الحقيقى اى العجز عن ان يكون والرغبة فى ان يكون تعبير لاكانى- Manque - a etre اى انعدام الكينونة كائنا انسانيا ان المجرمين العنيفين والمرضى عقليا والكتاب العنيفين والمجرمين امثال جينيه يجعلوننا نرى حدود انسانيتنا.

فى مسرحيات جينيه بشكل خاص يتفرج الجمهور ويسهم برغباته التلصصية الخاصة الى الرغبات التلصصية للممثلين والمخرج وفنانى المسرح الآخرين وذلك لكى يروا ويسمعوا ويلامسوا حدود تخوم وجودهم الانسانى ومع ان الملامسة تتجاوز التلصص وعادة ما تكون ممنوعة على المتفرجين إلا ان رغبة الاختبار بحواس اكثر حميمية من النظر والسمع. وتجربة مناظر واصوات اكثر حميمية دائما ما تكون جزءا من حقيقة المسرح فى الفجوة الدائمة الحضور بين خشبة المسرح والمقاعد حتى فى المسرحيات الاقل تقليدية و«بيئية» حيث يجلس المتفرجون على خشبة المسرح الامامية او يتم الاداء فى فضاء عام .

فى مسرحيات جينيه يتم تأكيد وابراز الفجوة بين خشبة المسرح والمقاعد بين المتفرجين والممثلين والشخصيات التى يؤدون ادوارها» كما يقول ذلك الاسقف للمتفرجين فى مسرحية السود ولكن خشبة المسرح الامامية تزود بمرايا بحيث توضع فى الفجوات المذكورة بين شخصيات تتفرج وتمثل لبعضها البعض وغالبا ما ينطوى ذلك على دغدغة الاحاسيس الجنسية واستثارة النزعة التلصصية لكل طرف على الآخر.

ووفقا لـ لاكان فإن رغبة انسان ما هى هى رغبة الاخر... حتى بالرغم من الآخر [١٢] .

ان شخصيات جينيه لاتظهر رغبة تخيلية بشكل منحرف تجاه الآخر وحسب ولكنها توضح بعنادها المدمر رغبة من رغبات الطرف الاخَر الرمزيين انها تعرض عنفا ضروريا وجنونا اجراميا وقد تحررا من كل قيد رغم ديمومتهما فى أفعال تلك الشخصيات الثورية.... كالافتقار الى الآخر والرغبة فى موضوعاته وحاجاته الملحة بالطبع الآخر حاضر ايضا على مقاعد المسرح انه ذلك الآخر الحاضر الذى اليه ومنه يتوجه ويتشكل الممثلون الشخصيات على خشبة المسرح الامامية بشكل عفوى تماما، وانه ذلك الآخر او الاخرون على خشبة المسرح الذى منه واليه بشكل الحضور/ المتفرجون رغباتهم التلصصية والمنحرفة والمدمرة فى التجربة المسرحية لمسرحيات جينيه ان مرآة الفجوة والتحديق بين خشبة المسرح والمقاعد والمرايا الكثيرة على خشبة المسرح الامامية فى مسرحيات جينيه فعليا وكذلك فى عيون وتحديقات الشخصيات كلها تعكس ويرى من خلالها صورا ورموزا للحقيقى مكررة الازدواج فى تجاور عنيف [١٣].

ان الرغبة فى والمطالبة بجمال العنف الاجرامى يتواصل من ثوار الشرفة والسود الى العرب الثائرين فى (الشاشات) بيد ان الفجوات بين الرمزى والمتخيل والحقيقى تزداد اتساعا كلما تحركت ثورة العرب «الحرب الجزائرية» نحو الخشبة الامامية[١٤] .

فى المشهد الاول تستعير امرأة عربية رمز الآخر الاوروبى للجمال الشبقى الايروتيكى والقوة الانثوية وهو انتعال حذاء عالي الكعب والرقص بجمال وفخر امام ابنها وعلى الرغم من انهما ينفجران بالضحك إلا ان الحقيبة المليئة بهدايا زفاف متخيلة تسقط على الارض وتنفتح خاوية، وعلى غرار فيليسيتى فى مسرحية السود فإن هذه المرأة العربية (تلقب بالام) تجىء

لتجسد الجمال المنحرف للثورة سوف اتلو عليكم مئة وسبعا وعشرين اهانة، مئة وسبعا وعشرين مرة وستكون كل اهانة ايتها السيدات جميلة جدا بحيث تجعلكن تومضن.

مع ذلك فإن القوة القصوى التى تجسدها هذه المرأة حتى النهاية هى قوة الضحك الساخرة والطائشة والكلية الثورية[١٥] فهى تخاطب الحضور بقولها انا الضحك ولكنه ضحك ليس كأي ضحك وحسب.. انه من ذلك النوع الذى يظهر عندما ينحرف كل شيء عن مساره وحين ينتهى ابنها سعيد الخائن للقضية العربية الى ان يصبح البطل المضاد فى المسرحية تطلب منه التهرب من الطرفين ومن اسطورته قيد التشكل.

الام:... اصنع لنفسك بوابة للخروج لاتدع نفسك عرضة للخداع سواء من قبل الفتاة العربية العجوزة أو الجنود. لاتخدم ايا منهما لاتخدم اى غرض مهما يكن اعتقد انهم سيؤلفون اغنيه عنك لقد كتبت الكلمات والناس يدندنون بها، انها مذاعة على الهواء تصرخ سعيد اخمد الطموح وتغوط عليهم!»

ما ان تستنفد مسرحية الشاشات نفسها على الخشبة الامامية حتى ينمو عالم الموتى فى علاقته مع خلافات الاحياء ويعرض جينيه عالم الموت الحقيقى هذا الذى لايمكن تمثله، كوجود فى الضحك، ويتفرج الموتى من مستوى اعلى من الخشبة:(الشرفة) ويضحكون على صراعات الحياة العبثية فى مستويات ادنى وعلى المتمردين العرب واعدائهم والمستعمرين والجنود وحين يلتقى ممثلون عن الطرفين فى الموت، فإنهم يضحكون معا على غباء وجنون الاحياء فعلى سبيل المثال الضابط غاجيت الذى مات وهو يتغوط يضحك مع النساء العربيات شارحا فراغ تفاهة الزى الرسمى والشرائط والنياشين وهو فراغ رآه فى مرايا عيون من هم اعلى منه رتبة التى ادرك انها افرغت من محتواها حين كان يتغوط ايضا.

كانت ام سعيد هناك معه تضحك فى عالم الموتى، حتى خديجة كانت هناك حتى خديجة قائدة الثوار المتحمسة والتى استدعت فى المشهد الثانى عشر «الشيطان» ليخصب شعبها ثم استجمعت المواهب الدموية للثورة التى رسمها العديد من الثوار العرب على الشاشات حتى هى تنتهى مع الام وهى تتلوى على الارض من فرط الضحك حين تكون ميتة.

ووفقا لوجهة نظر ايلى رجلاند ـ سيوليفان حول النظرية اللاكانية فإن المتخيل والرمزى يموضعان نفسيهما كشاشتين فوق الحقيقى ويمنعانه من التفكير بنفسه فعليا تماما وبهذا المعنى فإن الحقيقى بالنسبة للتجربة النفسية يقع فيما وراء الحلم ان حقيقى التجربة النفسية ـ لجينيه وتجربة الممثلين والجمهور ايضا يقع فيما وراء الشاشة المفرطة مسرحيا والمتخيلة/ الرمزية لمسرحياته ومع ذلك فإن الفجوات بين تلك الابعاد اللاكانية يتم ادراكها على الخشبة الامامية فى المرايا اللانهائية والحادة الحواف لمسرحيات جينيه، ان هذا الادراك المسرحى مثل حافة حد الجريمة الفعلية العنيفة هو طريق الى الفعل وعلاج للانشطار المرضى بين المثالى والحقيقى يعثر جينيه على علاجه المسرحى الاخير فى حلم الموت كضحك ـ وجود يتم ادراكه فى الشاشات هناك ايضا الجوقة المكونة من الاشباع والمتفرجين الذين يضحكون معا فى مسرح فى الهواء الطلق مما يوصل ذات المسرحى الممتدة والمنشطرة الى ذروتها من الانانة الى الاونانية العاجزة عن بلوغ الذروة الى كاتب السجن، عبر حساسيته المرضية للانا المنشطرة الخاصة بكل الموضوعات الانسانية والمتجهة نحو ارتباط مؤقت مع الآخر على المسرح.

على كل حال ففى تلك اللحظة توقف جينيه عن الكتابة للمسرح بعد ان عولج بالعقاب الذاتى عن تلك الجريمة.

نبذة عن كاتب الدراسة

اعد مارك بيزاتو عام ١٩٩٠ اطروحة دكتوراه فى جامعة ويسكونسن ـ ميلواكى حول الاعتقاد والانحراف فى المسرح الحديث، وبيزاتو ايضا كاتب مسرحى له عدة مسرحيات تم انتاجها فى واشنطن دى سى ونيويورك سيتى نُشرت ثلاث من مسرحياته عام ١٩٨٩ من قبل آران برس لويزفيل كنتكى.

الهوامش

١ ـ مقتطفات سارتر اقتبسها بتاى من كتابه «القديس جينيه، كوميدي وشهيد» دون ان يشير الى ارقام الصفحات.

٢ ـ تشرح ايلي رغلاند ـ سوليفان استخدام لاكان لمصطلحى ego-ideal و ideal ego فى كتابها «علم النفس الجمعى وتحليل الانا» الصادر عام ١٩٢١ اشار لاكان الى الاستثمار النرجسى فى النفس على اعتباره انا مثالية، اما الاهداف التى يتدفق نحوها ليبيدو الانا، فقد اشار اليها على انها مثال الانا، انظر ايضا استخدام لاكان لهذين المصطلحين فى كتابه «المبادىء الاربعة الرئيسية فى التحليل النفسى» فى الاخر انما يتشكل الموضع كمثال بحيث يصبح لزاما عليه ان ينظم تتمة ما ينشأ كأنا او كأنا مثالية التى هى ليست مثال الأنا ـ اى ان يشكل ذاته فى حقيقته المتخيلة» علاوة على ذلك كما تلاحظ رغلاند ـ سوليفان فإن فرويد قد خلط ما بين الانا المثالية ومثال الانا واعتبرهما كأهداف للرغبة التى تمثل اشباعا للامنية لقد اتجهت جهود لاكان فى الاتجاه المضاد فهو يحاول ان يحتفظ بمسافة بين الانا والمثالية ومثال الانا «الانا البديل» وان يفصلهما كليهما عن آلية الرغبة.

٣ ـ وفقا للمقدمة التى صدرت بها مقابلة فيشنبارت فى مجلة Performing Arts Journal فقد نشر جينيه تقريرا عما شاهده فى مخيم

شاتيلا للاجئين الفلسطينيين فى لبنان فى اليوم الذى اعقب المذبحة سبتمبر ١٩٨٢ وذلك تحت عنوان «٤ ساعات فى شاتيلا» وفيما بين اكتوبر ١٩٧٠ وابريل ١٩٧١ تلقى جينيه دعوة من منظمة التحرير الفلسطينية حيث زار المخيمات الفلسطينية والقواعد العسكرية على الحدود السورية والاردنية.

٤ ـ لا اهدف من ذلك الى اقتراح طوبولوجيا «تموضعات» قارة فالمراتب اللاكانية الثلاث توجد فى ابعاد متدامجة انظر كتاب رغلاند سوليفان «جاك لاكان وفلسفة التحليل النفسى» ص ١٩٠ رسم لها لاكان ثلاث حلقات متداخلة ومتشابكة ومربوطة فى عقدة بوروموية.

٥ ـ انظر ايضا حلم جينيه بمسرح مثالي كما عبر عنه فى كتاب «ملاحظات حول المسرح»: لايسع المرء إلا ان يحلم بفن يمكن ان يكون شبكة متقنة من الرموز الحية القادرة على التحدث الى الجمهور بلغة لايقال فيها شىء بل يبشر به.

ويستطرد جينيه شارحا محاولته للوصول الى هذا المثال فى الكتابة للمسرح بقول:

حاولت ان احدث ازاحة.. يمكن ان تجلب المسرح الى داخل المسرح... راجيا بذلك من اجل فائدة العلامات ان تزيحها بحيث تكون بعيدة قدر الامكان عما قصد بها ان تشير اليه فى بادىء الامر، كى توحد عبر تلك الرابطة الوحيدة، بين الكاتب والمتفرج، رغم التصاق تلك العلامات بمدلولاتها.

يمكن ملاحظة احالات ضمنية الى آرتو وبريخت فى مثل هذه التعبيرات بيد انها ايضا اصيلة وخاصة بجينيه.

٦ ـ انظر كتاب رغلاند ـ سوليفان السالف الذكر ص ١٨٨ «ان الحقيقى الحقيقى موجود فيما وراء وخلف وادراك المتخيل ووصف الرمزى».

٧ ـ كتبت ايلى رغلاند ـ سوليفان ايضا حول مسرحية جينيه الخادمات من منظور لاكانى وبتفصيل اكبر مما فعلت فى هذه الدراسة، انظر مقالها المعنون «جاك لاكان والنظرية الأدبية وخادمات جان جينيه» فى كتابها «منظورات سيكلوجية حول الثقافة المنشقون على فرويد وغير الفرويديين» الصادر عام ١٩٨٤.

٨ ـ توضح مسرحية «الخادمات» على نحو متكرر موقف الحقد النيتشوى فى كتاب، «جينيالوجيا الاخلاق» فحسد العبد العميق لنبالة السيد يتصاعد الى حد حصول «ارادة قوة» فاعلة للسيطرة على السيد، على سبيل المثال الخادمة سولانج حين تقول «نحن الآن المدموزيل سولانج لوميرسيه تلك المرأة لوميرسيه المجرمة الشهيرة انا لست خادمة ان لى روحا نبيلة» ص ٩٥ تنتحل سولانج وجينيه فى هذا المقام تحديق «عين الحقد السامة» للعبد النيتشوى التى ترى الرجل النبيل القوى كثشر ص ٤٠ لكنها ايضا تحول هذا الحقد الى نفسها فى متعة مرحلة المرأة متظاهرة بالنبالة والشر معا فى تحديق المرأة الى الخادمة الاخرى والمتفرجين هذا يذكرنا ايضا بارتقاء جينيه نفسه الى النبالة الشريرة كمجرم شهير/ فنان عبقري يدعى الى العشاء على طاولة الرئيس الفرنسى فى قصر الاليزيه «انظر كتاب ايهاب حسن ص ١٨٠ .

٩ ـ هذه الصورة «والرمز» المسرحية الفارغة بشكل واع التى تمثل الحقيقة يعاد تكرارها فى كلمات ايرما وتصرفاتها عند نهاية مسرحية الشرفة حين «تواجه جمهور المتفرجين» قائلة لهم «عودوا الى بيوتكم» لمواجهة متخيل رمزى اكثر زيفا من هنا ص ٩٦ .

١٠ ـ يحرص جينيه كثيرا على وجود جمهور ابيض من المتفرجين فى مسرحية السود حتى ولو كان ذلك بشكل رمزى حيث يتم توزيع اقنعة بيضاء على المتفرجين السود او توضع دمية ترتدى قناعا ابيض وسط جمهور الحاضرين ص ٤ .

١١ ـ قارن ذلك بتعليق جينيه فى كتابه «ملاحظات حول المسرح» اذ يقول:

لاشك بأن احدى وظائف الفن هى استبدال قدرة الجمال على التأثير بالايمان الدينى على الاقل يجب ان يكون لهذا الجمال سطوة قصيدة شعرية اى تلك التى لجريمة ما ص ٨١٠.

ثم يستطرد قائلا:

سأكتفى بإكتشاف او ابداع ـ العدو المشترك ثم الوطن

لكنه يعلق ايضا :

بالنسبة لى لن يكون العدو فى اى مكان ـ كما لن يكون هناك اى وطن مجردا كان او داخليا.

ان افتقار المنبوذ ـ جينيه الشخصى الى تعين(أي لاتعين) العدو والوطن، والذى يكثف تلك الرغبة يمكن ان نراه فى التصميم شبه المستحيل لمحاولة السود قلب ثم ابتكار نظامهم الرمزى الخاص بهم (المقنع بالابيض) من خلال جمال القتل والثورة والحب.

١٢ ـ انظر أيضا ملاحظات المترجم «الن شريدان» حول الرغبة:

لقد ربط لاكان فكرة الرغبة بكفرة «الحاجة»

besoin وفكرة الطلب demands... على الرغم من انه لا يوجد اى تلاؤم بين الحاجة والطلب الذى يوصلها. فى الواقع ان الفجوة بينهما هى التى تشكل الرغبة فجأة بشكل خاص كالاولى ثم بشكل مطلق كالثانية، ان الرغبة «مفردة فى الاصل» هى اثر دائم للمتفصل اللفظى الرمزى ص ٩٣ .

هذا يتعلق ايضا بمناقشتى لمفهوم «حاجة » رئيس الشرطة الى الثورة الخارجية والى التقمص المنحرف لشخصيته من قبل روجر فى (الشرفة) ان الفجوة بين هذه الحاجة وبين طلب رئيس الشرطة كى يصبح شخصية بطولية رمزية ومتخيلة «قضيبيا بكل صراحة» فى الماخور، يعرضها جينيه بشكل نابض بالحياة وذلك حين يقوم روجر الذى يتقمص شخصية رئيس الشرطة بخصاء نفسه ص ٩٣ .

١٣ ـ انظر ايضا مناقشة لاكان لموضوع «التحويل» فى التحليل النفسى وبالتحديد قوله:«فى فضاء الآخر انما يرى الموضوع نفسه كما ان النقطة التى ينظر منها الى نفسه توجد ايضا فى ذلك الفضاء ص ١٤٤ .

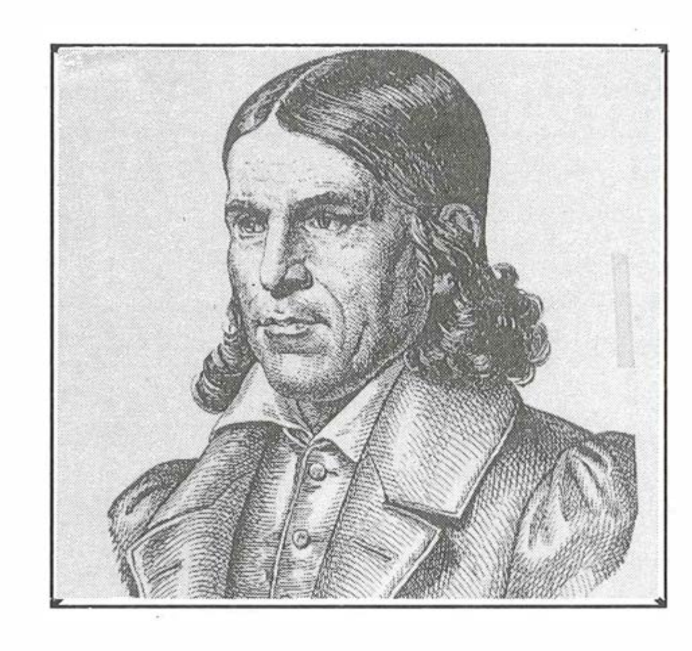
١٤ ـ بينما تتحرك الثورة الخارجية على خشبة المسرح الخلفية فى المسرحيتين الاخريين الى داخل فضاء الخشبة فى الشاشات فإن الخشبة نفسها يتم قلبها من الداخل الى الخارج وتحويلها الى مسرح فى الهواء الطلق بناء على طلب جينيه نفسه ص ٩ .

١٥ ـ لمزيد من النقاش المكثف حول موضوع الضحك فى الشاشات انظر كتاب هربرت بلو الكوميديا منذ العبث ص ٥٤٥ ـ ٥٦٨.

* * *

روكيرت وعصر الاستشراق الذهبي

علي الجبوري *



اتسم أدب أوروبا في العصور الوسطى المبكرة والمتأخرة بإعطاء صور مشوهة لحد كبير عن الثقافة الإسلامية، تميزت بالعدائية والجهل، فمعاداة التصوير في الإسلام ونزوعه للتشدد اعتبرت نوعا من الوثنية البالية.

بيد أن الحروب الصليبية (عام ١٠٩٦) استطاعت أن تصحح بعض الشيء من صورة الإسلام. وقد حازت شخصية صلاح الدين على احترام المحاربين المسيحيين، إذ اشادوا باعتداله، حيث اكتفى دانتي بوضعه في مدخل جهنم. ولم تزل صورته التي تبعث على الاعجاب تحتفظ بمكانتها في الأدب والتي توجت بالعرض الرائع في مسرحية ليسنغ (ناتان الحكيم).

وما تم تناقله من عصر الحروب الصليبية أثرى الأدب الألماني لقرون عديدة. ونذكر على سبيل المثال لا الحصر أشهر شعر القرن التاسع عشر نحو: (حيل أهل شفابن) للشاعر أولاند التي تعود لأصول شرقية والميلودراما الرائعة عن الفارس الصليبي لـ (موريس يان). وقد اعتقد شعراء الرومانتيكية الألمانية أكثر من غيرهم أنهم يستطيعون أن يجدوا نموذجهم المثالي في عصر الحروب الصليبية مثال ذلك: (هاينريش فون اوفتر دنجن) لنوفاليس الذي عاش في مناخ التجلي هذا وتميزت عباراته بالجزالة والافاضة: «امتزجت منابع الشعر التي تنبع في الشرق وتلك التي تتدفق في الغرب والشمال وتوغل الاستشراقي عميقا في قلب الثقافة الشمالية وتناقلت الرياح حب لقاح الشعر الجنوبي إلى عالم الغرب وانبثق عن ذلك خلاسية عجيبة وهاجرت ازهار الجنوب إلى الاعالي كما هاجرت فيما سبق شعوب الشمال إلى الجنوب». (١)

وتم لأول مرة في الغرب استجابة لمتطلبات الاهتمام العلمي في شؤون الاسلام ترجمة القرآن الكريم الى اللاتينية عام ١١٤٣ من قبل روبيرتوس ريتينينسيس وقد طبعت هذه الترجمة بعد مضي ٤٠٠ سنة في مدينة بازل. ولان معرفة اللغة العربية كانت شائعة في أسبانيا انذاك بفعل الحكم العربي للأندلس لسنوات طويلة، فقد بوشر في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بنشاط ترجمي محموم، حيث تم نقل الأعمال العلمية والفلسفية كذلك مؤلفات ابن سينا الطبية اضافة إلى الأعمال الخاصة بالكيمياء وعلم البصريات التي وضعت تحت

* علي الجبوري: كاتب عراقي مقيم في كولونيا ـ ألمانيا.

تصرف الغرب واستحوذت لفترة طويلة على الفكر الأوروبي، كما تم لأول مرة عن طريق العالم الإسلامي إيصال التراث الثقافي العلمي للعصور القديمة إلى أوروبا المسيحية. فكان تأثير ابن رشد - الذي اصطدم برفض الكنيسة الكاثوليكية - على الفلسفة الغربية مهما وكذلك الصوفية الإسلامية، خاصة مؤلفات الغزالي التي كانت معروفة لحد ما في الأوساط المسيحية. (٢)

وكان الفرانسسكيون والدومنيكانيون يتسابقون في مساعيهم التبشيرية والتي أدت بدورها إلى الاهتمام الشغوف باللغة العربية وهنا تقتضي الاشادة بشخصية رايموندوس لولوس الذي كافح لسنوات طويلة من أجل اقامة كرسي لتدريس العربية والذي حظي أخيرا بموافقة المجمع الكنسي لفيينا (عام ١٣١٢) — غير انه لم يوضع موضع التطبيق - فلولوس مدين في نظرياته المطروحة في (كتاب عن العاشق والمعشوق) للصوفية الإسلامية التي كان مطلعا عليها أكثر من أترابه.

بدا ظهور المغول - الذين واصلوا من جهة زحفهم إلى ليغنتس ومن جهة أخرى إلى سواحل الصين الشرقية - في القرن الثالث عشر مواتيا للطموحات التبشيرية بعد اجتياحهم بغداد عام ١٢٥٨ وتدمير مركز الخلافة لا سيما وان هذه الزمر المتعطشة للعنف لا تمتلك دينا مما جعلهم في موقع يؤهلهم ليكونوا حلفاء للغرب ضد المسلمين.

وهذا ما حدا بالفرانسسكيين للقيام ببعثات تبشيرية عبر اسيا باكملها ولازالت تعد كتب الرحلات التي دونوها عن ثقافة الشعوب الاسلامية والاسيوية مراجع لا تقدر بثمن. مثلما اثار احتلال القسطنطينية عام ١٤٥٣ مشاعر الكره والرعب، كذلك احدث حصار فيينا صدى في الشعر الشعبي الألماني كما هو الحال في الأدب الديني - صلاة الاتراك بدءا من «لوثر» وانتهاء بـ «انغيلوس زيليسيوس» وليس ادل على ذلك من تلك المواعظ الموجهة ضد القوى المعادية للمسيحية.

لتقينا يا رحيم كل العصور
من عدو المسيحية
هذا التركي، الكلب المتعطش للدماء..

هذا شيء مما كتبه هانز زاكس أثناء حصار فيينا، وبقيت هذه النغمة السمجة سائدة حتى بعد انسحاب الاتراك أثر حصار فيينا الثاني عام ١٦٨٣.

وقد تم تقديم دراسات جدية في ميدان علوم وفقه اللغة العربية في وسط أوروبا خاصة هولندا التي أضحت مركزا لهذه الأبحاث، بيد أن العربية لازالت تعد مادة علمية مساعدة فقط بالنسبة لعلم اللاهوت. وفي هذه الفترة أرسل دوق شليسفيغ هولشتاين في وسط معمعة حرب الثلاثين بعثة من (٣٤) رجلا الى بلاد فارس من بينهم الشاعر باول فلمينغ. وكان حصيلة ذلك (وصف الرحلة الشرقية الجديدة) لـ «ادم اولياريوس» التي صدرت عام ١٦٤٧ وتمت في الحال ترجمتها إلى اللغات الأوروبية الأخرى. كما قام ادم اولياريوس بنقل عمل سعدي الكلاسيكي الشهير «جنينة الورد» إلى الألمانية، الذي ترك تأثيرات مهمة على الأدب الألماني.

قال الشاعر فليمينغ بفخر «تم من خلالنا نقل فارس إلى هولشتاين». وكان هذا ماثلا في اللغة الألمانية برمتها، كالحكايات المروية على لسان الحيوانات عند هاجيهدورن والاقاصيص الطريفة عند هردر وجوته. وقد ساهمت حركة التنوير في العقود اللاحقة في تغيير صورة الشرق الأوروبية.

وقد وضع جالاند Galland المساعد لدهيربيلوتس D,Herbelots (منذ عام ١٧٠٤) تحت تصرف جمهور القراء الفرنسيين ترجمة بتصرف لقصص ألف ليلة وليلة. كما قدم د. هيربيلوتس لأول مرة في «مكتبته الشرقية» عرضا عن المخطوطات الإسلامية. وبذلك حاول جالاند المساهمة في جعل أوروبا المتعلمة تتخلى عن رؤيتها السابقة للشرق الإسلامي على «انه وطن معاداة المسيحية وموطن الزنادقة الفظيعين»، والتطلع الى الشرق الملازم للتغيير تحت سماء دافئة أبدا، شرق يزخر بروعة ألوانه وثرائه المدهش وبخلفائه، ووزرائه وقضاته وبامرائه الاسطوريين ونوابغه، حيث يحوي عالما يعج بمغامرات خيالية ومعطيات هائلة. (٣)

ومنذ ذلك الحين أخذ العديد من الشعراء يغرف من هذه البئر التي تصب فيها ينابيع كثيرة، حيث تتحول الاهواء إلى أساطير وقصص وملاحم وأشعار - بدءا من فيلاند Wieland مرورا بـ «بلاتين» Platen وانتهاء بـ «هوفمانستال Hof-mannsthal» وقد تأثر المؤلفون الموسيقيون «جلوك» Gluck وموتسارت Mozart وفيبر Weber بموضوعات الاساطير الملونة، التي يرجع قسم منها الى اصول هندية قديمة وفي هذه القصص تم حبك الموروث العربي والفارسي في نسج ملون.

تم كذلك بشكل متزامن مع تكون صورة الشرق الجديدة التي انعكست بشكل واضح في الأدب، تقديم صورة جديدة وموضوعية عن النبي محمد (صلى الله عليه وسلم). وقد ترجم عام ١٧٠٥ كتاب ريلاندوس Relandus (الديانة المحمدية) الى لغات عديدة وفي عام ١٧١٤ ظهرت الترجمة الامينة للقرآن التي قدمها الانجليزي سيل G. Sale اما رايسكه Reiske (شهيد الأدب العربي) - توفي عام ١٧٧٤ - فقد حاول لأول مرة جعل قسم علوم اللغة والأدب العربي علما مستقلا عن اللاهوت والبحث في التاريخ الاسلامي بشكل نزيه، لكن محاولاته لقيت معارضة من زملائه في الاختصاص.

لكن لم يتوافر الجهد الحقيقي للوصول إلى جوهر الشرق خاصة الشعر الشرقي، إذ لم يحظ مضمون الشعر الاسلامي ولا شكله باهتمام شديد لفترة تمتد حتى منتصف القرن الثامن عشر.

وفي هذا الصدد ينبغي توجيه الثناء الى هيردر Herder الذي استطاع لأول مرة تفسير الشعر الاجنبي، حيث جعل من كلمة هامان Hamann (الشعر هو لغة الجنس البشري الأم) الباعث الأساسي في حياته.

قدم هيردر عام ١٧٧١ في بحثه الموسوم (عن أصول اللغات) عرضا رائعا عن تطور لغة سامية من خلال تفرع الجذر الأصلي للكلمة:

(في معجم فلسفي لبلاد الشرق تكون كل كلمة أصلية ضمن اسرتها، تحتل مكانها الصحيح وتتطور بشكل سليم، فهو ميثاق لمسيرة الفكر البشري وتأريخ لتطوره وأن معجما كهذا يعد برمته نموذجا لقوة أختراع الروح البشرية).

وقد تبني هيردر شعار جوته في (ملاحظات ودراسات عن الديوان الشرقي ـ الغربي):

من يرغب في فهم الشاعر
عليه الذهاب إلى وطن الشاعر.

حيث يؤكد هيردر هنا بشكل تفصيلي ما سبق أن ذكره غوته من أن على المرء قبل أن يحكم على أمة ما، أن يطلع على العصر الذي تتواجد فيه ويدخل ضمن نطاق تفكيرها ومشاعرها ويتعرف على طبيعة حياتها. لأي تربية خضعت وبأي مواضيع تتغنى؟ أي الأشياء تعشق؟ ما هو هواؤها وما هي سماؤها، كيف تكون هيئاتها ورقصها وموسيقاها؟

من هذا المنطلق بدء هيردر في جمع (أصوات الشعوب في الاغاني)، غير أن الشعر الشرقي لم يكن له حظ في هذا الكتاب وذلك لعدم توافر الترجمة. غير انه قدم وصفا للشعر العربي بما يلي:

«يعد انطباعا نقيا للشعب الذي ابدعه وللغته ولنمط حياته ودينه ويعكس مشاعره في صور هي فخر وثراء وحدة ووصف رائع ومتألق ومفعم بالمأثور والفن متوائم مع الإسلام، يميل للتبحر والتسامي».

كما ذكر فيما بعد في مؤلفه (أفكار عن الفلسفة وتاريخ البشرية) وصفا للتأثير العظيم للثراء العربي:

«كالهائمة تقف أرواحهم طودا شامخا بمواجهة السماء، هكذا يتحدث العربي الصامت مع لهيب الكلمة، مثلما يحادث برق سيفه ويحاور حراب حدة الذكاء وكنانته وقوسه».(٤)

وقد انعقدت الامال على الجهود التي بذلها يوسف فون هامر ـ بورجستال Joseph von Purgstall على نطاق تاريخ الاستشراق، حيث مارس رغم كل هفواته ونقاط ضعفه تأثيرات غير متوقعة على تاريخ الفكر الالماني. وقد درس هذا النمساوي الذي هو اقرب الى الموسوعي منه إلى الرومانتيكي في اكاديمية الاستشراق التي اسستها قيصرة امبراطوريه النمسا والمجر ماريا تيريزيا. وقد درس في هذه الاكاديمية اللغات الشرقية الحية بشكل خاص. إذ تم عام ١٥٥٤ حفر الحروف العربية الأولى على الخشب.

يبقى هامر ـ بورجستال الرائد الأول الذي تدين له الدراسات الاستشراقية بترجمته لعشرات الأعمال خاصة في مجال الشعر. فلولاه لم يجد جوته طريقه إلى حافظ ولا روكيرت في محاكاته لشعر الشرق.

وقد انشأ هذا المستشرق النشيط ـ الذي لم يحقق نجاحا في السلك الدبلوماسي، حيث كان يعمل ـ بمساعدة الغراف رتسيفوسكي Graf Rzewuski «ينبوع الشرق». الف هامر ـ بورجستال بحماس منقطع النظير وباهمال غريب الكتاب تلو الكتاب عن قضايا الأدب والتاريخ السياسي العربي والفارسي والتركي ـ فقد قدم تراجم من كل هذه اللغات الثلاث، ترجم لحافظ، كما نقل لشاعر القصر التركي باكي وللشاعر العربي الكبير المتنبي ولابعد من ذلك غطى بترجماته روائع الشعر العربي الصوفي لابن الفريد.

بيد أن شخصية هامر ـ بورجستال بقيت موضع جدال. فقد قذفه مستشار جوته لشؤون الاستشراق بريالات فون ديتس Prealat von Diez انه لا يفقه شيئا من كل هذه اللغات على الاطلاق، ويتسم بجهل مطبق بكل المفاهيم والقضايا، جهل مقرون بخبث غير معقول». وبالطبع لم تكن تراجم فون ديتس أقل أخطاء من تراجم الذين اعابوه. ورغم كل ذلك حفز عمل هامر جوته بطريقة رائعة:

«دون جوته لأول مرة بتاريخ ٧ حزيران ١٨١٤ اسم حافظ في مذكراته وقدم بذلك شهادة على لقاء الألماني مع الشرقي وقد اعتقد في الحال أنه تعرف على نظيره التوأم».

وبالطبع حاور جوته أكثر من أي شاعر اخر وبشكل مثمر الشعر والثقافة الشرقية. وان كان ينقصه بالتأكيد شرط مهم للتوغل في صميم دقائق عالم الشرق، إذ لم يكن يتقن اللغات الشرقية، غير ان نظرته العبقرية مكنته من اعطاء أحكام لازالت صائبة حتى اليوم بصدد الثقافات الشرقية.

* * *

ولد روكيرت في ١٦ ايار «مايو ١٧٨٨» في مدينة شفاينفورت «Schweinfurt». التحق بجامعتي هايدلبرج وينا

ودافع في ٣٠ اذار «مارس» ١٨١١ عن اطروحة الدكتوراه الموسومة (فكرة فقه اللغات القديمة) في ينا. وقد قدم في اطروحته المؤلفة من ٨٦ صفحة والمكتوبة بلغة لاتينية حيوية بشكل غير مألوف ان اللغة الاغريقية تقدم مرحلة محددة على صعيد التطور اللغوي وان اللغة الالمانية تحاول من خلال حشد كل الصيغ الموجودة ان تتطور لتكون صيغة عالمية، بل لتصبح لغة مثالية حقا.

أدى هذا الرأي الى نقاشات حامية مع اعضاء الهيئة، وقد اظهر بوضوح صحة افكار روكيرت عن مهمات الالمانية باعتبارها وسطا نموذجيا للترجمة.

وقد اعلن الاستاذ الشاب حينئذ عن محاضرات حول مؤلفي التراجيديا الاغريق وعن علم العروض - وقدم بعد اربعين سنة من ذلك أي عام (١٨٥١) بحثا استهله بمقدمة مستفيضة عن علم العروض الاغريقي واستنتج أن النظم العروضية التي استخدمها الشاعر الاغريقي بنداريوس (Pindaros) هي قائمة في الشعر الشرقي كما هي في الشعر الغربي وحاول روكيرت أن يخلق نظرية عن النظام العروضي السداسي الألماني.

لم يعد روكيرت يطيق البقاء في ينا. وقد حقق شهرة بمساهماته عن حرب التحرير الألمانية وكذلك حاول كتابة أعمال مسرحية اعتمد في قسم منها على خامات شرقية نحو: «موت وهمي» و«التركية».

ومنحى روكيرت هذا لم يكن غريبا بعد ان اصبح استخدام الخامات الشرقية وتوظيفها لاعمال أدبية وفنية في العقود الماضية مودة. كانت السنة الحاسمة في حياة روكيرت هي عام ١٨١٨، حين عاد من زيارة لايطاليا وأقام في فيينا وكان قد تشرب بدراسة استشراقية. صادف ذلك في العام نفسه الذي نشر فيه هامر - بورجستال «تاريخ فنون الخطابة الفارسية الجميلة». وقام اشهر مستشرقي فيينا باطلاع روكيرت على علوم اللغة العربية والفارسية. واحتفظ شاعرنا بذكرى عطرة لأستاذه الذي كان يهديه الكتب، بيد ان القطيعة حالت بينهما فيما بعد: اذ بدأ هامر ينظر إلى نجاح تلميذه السابق بحسد وغيره ولم يدع فرصة تمر إلا وأشار بالنقد لاعمال روكيرت. عاش روكيرت في السنوات التالية منطويا على نفسه كاستاذ يعطي محاضرات خصوصية في كوبورج Coburg بعيدا عن أسواق العلوم الشرقية لكنه استغل هذا الوقت لاستنساخ كل المؤلفات التي تقع في يده. ولم تبق مجرد صور طبق الأصل، انما اضاف اليها هوامشه وملاحظاته الخاصة.

ومن المؤسف حقا أن روكيرت كلما حصل على طبعة افضل، قام بالقاء حصيلة عمله اللغوي في سلة المهملات، بعد ان يذيلها بملاحظة «لم تعد لي حاجة بها».

وقد استهل روكيرت في كوبورج بداية نشاطاته الترجمية، فما ان يقع في يده نص شعري عربيا كان أم فارسيا إلا وقام بصياغته في اللغة الألمانية. وفي هذه الفترة بالذات ترجم (مقامات الحريري).

وكان يربط روكيرت بجراف بلاتين Graf Platen الاهتمام المشترك بشعر حافظ، اذ جعل كلاهما من صيغة الغزل شيئا مألوفا في المانيا. وبالطبع لم يكن باستطاعة الشاعر مما يتقاضاه كمدرس خصوصي ومن عمله كمحرر لدار نشر «كتاب جيب المرأة» ان يعيل عائلته، لذا تقدم عام ١٨٢٤ بطلب الى الجامعة للعمل كمستشرق رغم ان التفكير بعمله السابق في الجامعة يرعبه. وهكذا تم تعيين روكيرت عام ١٨٢٦ كاستاذ لتدريس الاستشراق في جامعة ارلانجين، حيث كان يتقاضى مرتبا سنويا لا يزيد على ١١٠٠ جولدن اضافة الى المعونات العينية.

ومن الجدير بالاهتمام ان ارنست يونجر Ernst Junger قد اثنى على روكيرت ووصفه بأنه الاستاذ الكبير في استخدام الحروف الساكنة في الشعر الألماني وعزا ذلك إلى انشغال روكيرت بالاستشراق. كرس روكيرت العقدين الاخيرين من حياته بالدرجة الأولى لدراسة اللغات المقارنة دون اهمال الشعر والترجمة. آنذاك كان يحلم روكيرت بمقارنة نحو اللغات السامية التي حاول فيها ايضاح الطراز الاساسي لبناء اللغات السامية.

كان يأمل من دراسة مقارنة اللغات ان يتوصل إلى الاسس العلمية لنظريته حول اللغة باعتبارها صورة لتجليات التعبير عن الفكر العالمي — لكن الوقت عندئذ لم يكن ناضجا لمثل هذه النظريات، وما ساعده في مشاريعه هذه موهبته اللغوية الخارقة التي كانت تؤهله لتعلم لغة جديدة في غضون ٦ إلى ٨ أسابيع، حيث كان يعيش في هذه الاثناء بالطبع في تلك اللغة وحدها.

«حينما تحدثت في الحلم من براهما
عن الأسرار باللغة السنسكريتية
بغتة توقفت عند هذه المعايير التي اضحت نقدية..»

وعلى هذا المنوال وصف كما في شعره طريقته التي سماها «ترويض اللغات». وقصة المبشر الذي يروم تعلم اللغة التاميلية الذي قصد روكيرت لهذا الغرض معروفة. فحين جاءه المبشر في تموز اجابه بانه حتى الان لا يعرف هذه اللغة ولكن يحسن به ان يرجع اليه في الفصل الدراسي الشتوي - وبالفعل استطاع روكيرت بمساعدة ترجمة قديمة للانجيل وكتاب قواعد اللغة التاميلية أن يعلم هذا القس اللغة التاميلية. ووصف روكيرت

بتواضع تام نطاق دراساته الاساسية حين قال:

محاط بالكتب الاغريقية والألمانية وتلك التي تشمل الفارسية والسنسكريتية والتركية وكذلك العربية.

وينبغي أن يضاف الى ذلك العبرية والسريانية والارامية والقبطية والبربرية والالبانية والتوانية والفنلندية والامهرية والافغانية والفارسية القديمة والماليزية والارمينية واللغات الهندية الجنوبية، خاصة التاميلية وحيثما وقع تحت نظره نص شعري من أي طيف من هذه اللغات، قام بترجمته وحظى باهتمامه الكلي ليس من الزاوية الشعرية فحسب وإنما لاعتبارات فقهية لغوية.

أما على صعيد اللغة فقد تجاوز المستشرق والشاعر فردريش روكيرت في انجازاته كل المحاولات الاولى، إذ اطلع جوته بارتياح على أعماله الأولى وان كان مصحوبا بشيء من التحفظ: إذ ظهر تماهي المترجم العبقري مع ترجماته الشعرية عميقا للغاية. لقد اوجز روكيرت مرة اخرى المعرفة الكلية لقرن من فن الشعر الشرقي الذي استطاع بسهولة عجيبة ترجمته الى شعر الماني، ولم يستطع اي من اخلافه الذين ترجموا الشعر الشرقي ان يحقق ما قدمه روكيرت من التزام رائع بشكل القصيدة ونبرتها وجرسها الصوتي وذلك الاسلوب غير القابل للتغيير لكل رائعة من روائع الفن الشرقي ولكل من الثقافتين الاسلامية والهندية. فكانت هذه ثمارا لا يمكن تجاهلها حتى اليوم ويكاد يستحيل تكرارها لهذا البروفيسور الفرانكي المتواضع الذي تستحق انجازاته كل التعريف والتكريم. وصف روكيرت الوضع الازدواجي الذي عاشه طيلة حياته في رسالة الى احد اصدقائه الحميمين عام ١٨٣١:

«انني اصبحت في الحقيقة استشراقيا لاني كشاعر لا استطيع ان اعيل عائلتي»

وبالطبع كانت صورة روكيرت كشاعر اكثر حيوية في الوعي الالماني منه كمستشرق على الأقل لدى أجيال السلف حيث لازالت بعض قصائده شائعة نحو: «أغنية طفل عن طيور الصيف الخضراء» و«باربا روسا العجوز» و«عن الشجيرة التي رغبت باوراق مختلفة» تعد من القصائد المغناة المعروفة. إذ لحن له الموسيقار شوبرت خمس قصائد (من بينها قصيدة«انت الدعة». كما كان روكيرت شاعر جوستاف مالر المفضل، ومن بين قصائده التي لحنها مالر «عند منتصف الليل» و«انا من اضاعني العالم» و«لا تتطلع إلى أثناء الغناء» و«استنشقت عطرا ناعما».(٥)

إن القليل من معجبيه، من يعرف أن مؤلف هذه القصائد قد قدم بشكل متزامن انجازات ترجمية من لغات شرقية ليس لها مايضاهيها لا زمنيا ولا مكانيا. فقد اعتبره دي ساكي de Sacy انه ثاني أعظم مستشرق أوروبي.

قام روكيرت عام ١٨٢٦ بترجمة مقامات الحريري إلى الألمانية اعتمادا على الطبعة العربية التي اصدرها المستشرق الفرنسي المشهور دي ساكي، المتضمنة ٦٦٠ صفحة باللغة العربية مع تقديم باللغة الفرنسية من ١٩ صفحة. يقول روكيرت في مقدمته للطبعة الأولى:

«استطعت بالذات هنا في وحدتي الحالية وانقطاعي عن كل أسواق العلوم الشرقية تأسيس هذا العمل الذي أقدمه لعالم القراء، على طبعة دي ساكي الوحيدة والتي تغني بالطبع عن غيرها. حينما واصلت العمل بجهود مضنية، كثيراً ما كان يغيب عن عيني الخيط الشعري للنص ضمن متاهات الهوامش اللغوية وملاحظات علماء اللغة النقدية، فكنت احاول محاكاة المقامات المنفردة شعراً في اللغة الألمانية، حين تبدو لي أنها أكثر ملاءمة للترجمة. مع عدم اغفال الصيغة الغريبة علينا تماما وفي ذات الوقت كبت كل التفاصيل التي تعوق عملية الترجمة».

«عملي هذا يطرح نفسه ليس كترجمة، وإنما كمحاكاة للنص. ووفقا للمبادىء التي ترجمت في ضوئها أعمال هوميروس وشكسبير، وأن كان يكاد لايمكن تطبيقها على شاعر عربي، كما يتضح هنا الآن. يتضمن هذا تقاربا وثيقا واستلهاما ذاتيا لوسط ثقافي غريب يفرض علينا تمجيد الشرق. يحدوني الأمل في أن الوقت سيكون ناضجا لاستيعاب الأعمال الابداعية الشرقية الضخمة وتقديمها في ترجمات أمينة يمكن استيعابها في لغاتنا القابلة لكل اغناء واتساع»(٦)

قدم روكيرت أول محاضرة عامة في ايرلانجن عن علم العروض العربي والشعر العربي الكلاسيكي متخذا نماذج من ديوان الحماسة لابي تمام. ويعود روكيرت مرة أخرى الى «الحماسة» فيترجم منتخبات من شعر امرىء القيس عام ١٨٤٣ في برلين. ويبقى ديوان الحماسة في مذود روكيرت ليقدم عام ١٨٤٦ انطولوجيا الشعر العربي الكلاسيكي التي شملت مختارات من المتنبي وتأبط شرا والشنفري وعنترة وغيرهم.

الهوامش :

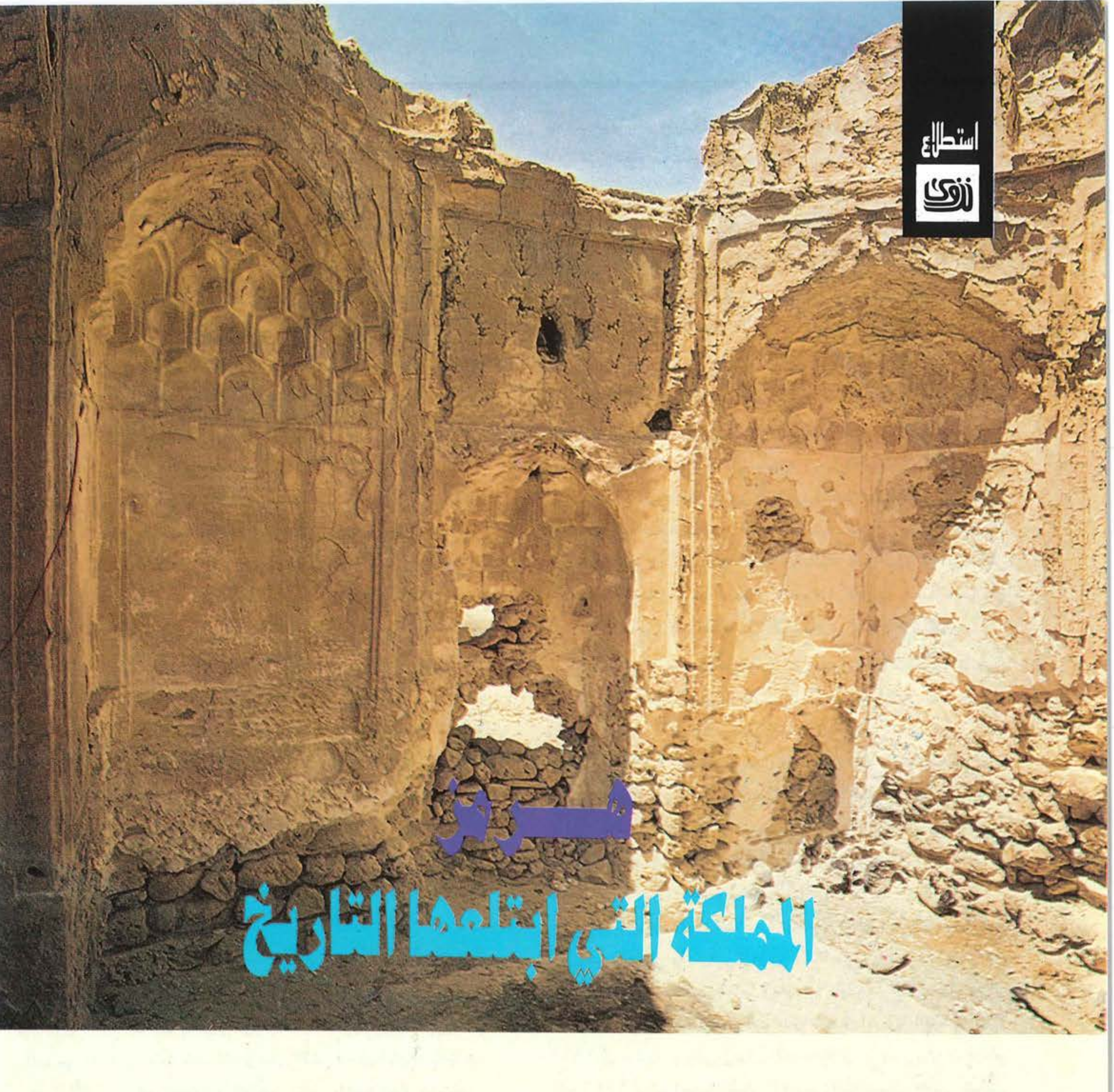
(١) انظر Orientalische Dichtung in ubersetzung von Friedrich Ruckert Annemarie

(٢)،(٣)،(٤) المصدر السابق

(5) Klaus M. Rarisch Ein unterschatzter deutscher Lyriker Ruckert

(6) al - Hariri Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug Reclam

***



هرمز في العصور الوسطى

محمد صابر عرب*

عدسة : سيف الهنائي

إذا كان العالم مجرد خاتم فإن هرمز هي جوهرته.

جون ملتون - (الفردوس المفقود)

* محمد صابر عرب: أستاذ التاريخ الحديث في جامعة السلطان قابوس.

* سيف الهنائي مصور عُماني

لقد عرفت مدينة سيراف كواحدة من اهم المراكز التجارية فى الشرق بحكم موقعها المتميز على الخليج العربى لذا فقد وصفها ياقوت الحموى بأنها من اغنى بلاد فارس [١].

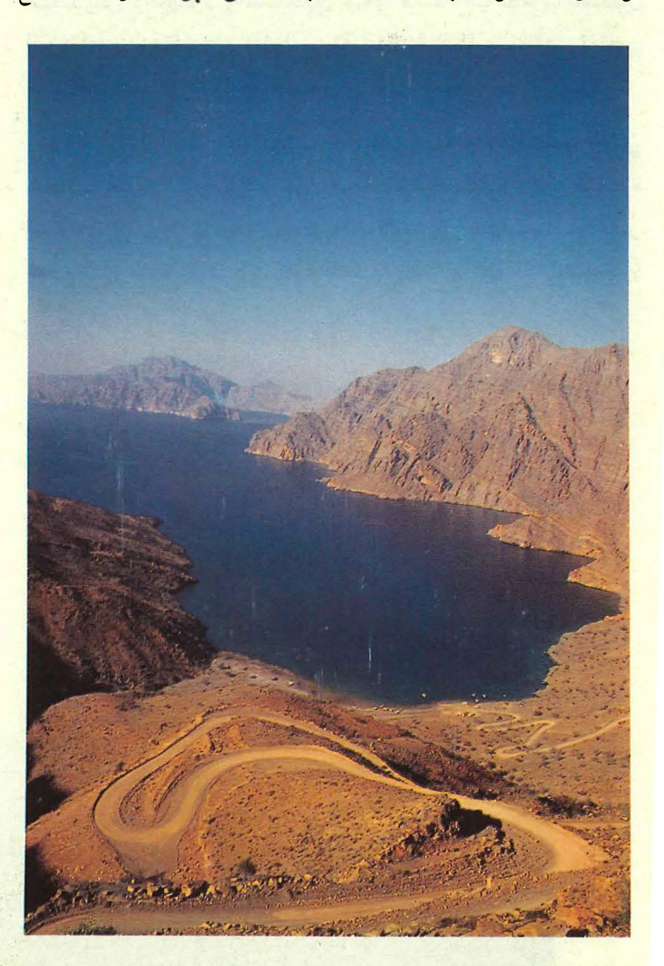
ويبدو انها لعبت دورا رئيسيا فى حركة التجارة خلال العصور الوسطى مما جعلها فى مقدمة المراكز التجارية فى الشرق حيث تستقبل البضائع القادمة من اوروبا كى تمر بها الصادرات الآسيوية لذا فقد كانت من اغنى المدن الفارسية بعد شيراز [٢].

لقد بقيت مدينة سيراف تؤدى دورا فى حركة التجارة العالمية خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين الى ان اغار عليها المغول ودمروها فاذا هى اطلال لايقطنها سوى صيادى السمك وبهذه النهاية المأساوية انتقل النشاط التجاري الى مدينة هرمز القديمة على الساحل الفارسى، بالقرب من ميناء ميناب [٣].

وعلى ما يبدو فإن هرمز هذه لم تستطع ان تجذب اليها التجار كما كان الحال فى سيراف سواء بسبب غارات البدو والقراصنة او لانها كانت مستهدفة من قبل التتار مما دفع بحاكمها «شهاب الدين» الى الانتقال الى جزيرة اطلقوا عليها اسم بلدهم الاول «هرمز» على الرغم من ان الاسم القديم «جردن» قد ظل مستعملا فى حالات قليلة كما ورد فى احدى رسائل توران شاه الى ملك البرتغال عام ١٥٢٢ [٤].

وخلال فترة زمنية قصيرة لعلها قد استغرقت جزءا من نهاية القرن الثانى عشر استطاعت هرمز الجديدة ان تلعب دورا فاعلا فى حركة التجارة العالمية بحكم موقعها فى الخليج العربى، فى نهاية القرن الثالث عشر زارها الرحالة الايطالي الشهير ماركو بولو Marcoplo وسجل انطباعه عنها قائلا: «يفد التجار على هرمز من الهند وسفنهم محملة بالتوابل والاحجار الثمينة والاقمشة الحريرية والعاج ثم يتولى تجار هرمز بدورهم نقل تلك البضائع الى اسواق العالم انها مدينة عظيمة وثمة كثير من المدن والقرى تخضع لها» [٥].

وفى منتصف القرن الرابع عشر وفد ابن بطوطة فى رحلته الشهيرة الى الخليج حيث زار هرمز وكتب عن اهميتها الاقتصادية قائلا: «هى جزيرة مدينتها تسمى جردن واسواقها حافلة وهى مرسى الهند والسند ومنها تحمل سلع الهند الى العراق وفارس وخراسان» [٦].





ولعل اجمل ما قيل فى وصف هذه الجزيرة ما ذكره الاب رانيل Raynal الذى وفد على الخليج فى نهاية القرن الرابع عشر فى مهمة لعلها تتعلق بالتنصير ويذكر الرجل انطباعاته قائلا لقد اصبحت هرمز عاصمة لامبراطورية تشمل جزءا كبيرا من بلاد العرب وجزءا آخر من فارس والمنظر الذى يشاهده القادم الى هرمز اعظم ما يمكن ان تقع عليه العين فالتجار من جميع انحاء العالم يتبادلون سلعهم ويرتبون اشغالهم بمنتهى الادب واللياقة والشوارع مغطاة بالحصر وفى بعض الحالات بالبسط كما ان الاغطية الكتانية المعلقة من الاسطح تقى الناس من حر الشمس والبيوت تزينها مزهريات وتحف من الهند والصين والزهور والنباتات العطرية متناثرة فى كل مكان وماء الشرب يقدم الى الناس فى الساحات العامة (٧).

لقد استطاعت هرمز ان تتبوأ مكان الصدارة منذ القرن الثالث عشر الميلادى حين اصبحت اهم سوق تجاري فى الخليج واكبر منافس لميناء قيس الذى ازدهرت التجارة فيه بعد تدهور سيراف (٨).

ويؤكد الكتاب الفرس على ان مدينة هرمز كانت مدينة فارسية بحكم نشأتها الاولى إلا ان توران شاه الذى حكم هرمز عام ١٥١٦ ينفى هذا الزعم مشيرا الى ان مؤسس هذه المملكة شيخ عربي وفد من عمان الى فارس ثم انتقل الى هرمز واسس بها هذه المملكة ويؤكد هذا الرأى احد المؤرخين الايرانيين حيث يذكر انه فى عهد ملوك بني قيصر كان القسم الشرقى من الخليج «ميناب وعمان وهرمز» تحت سيطرة حكام عرب اتخذوا من هرمز عاصمة لهم ويدعون انهم من سلالة الازد العمانيين ويسمى اميرهم «محمد» الذى استقر فى هرمز وضرب العملة باسمه فلقب بمحمد درهم (٩).

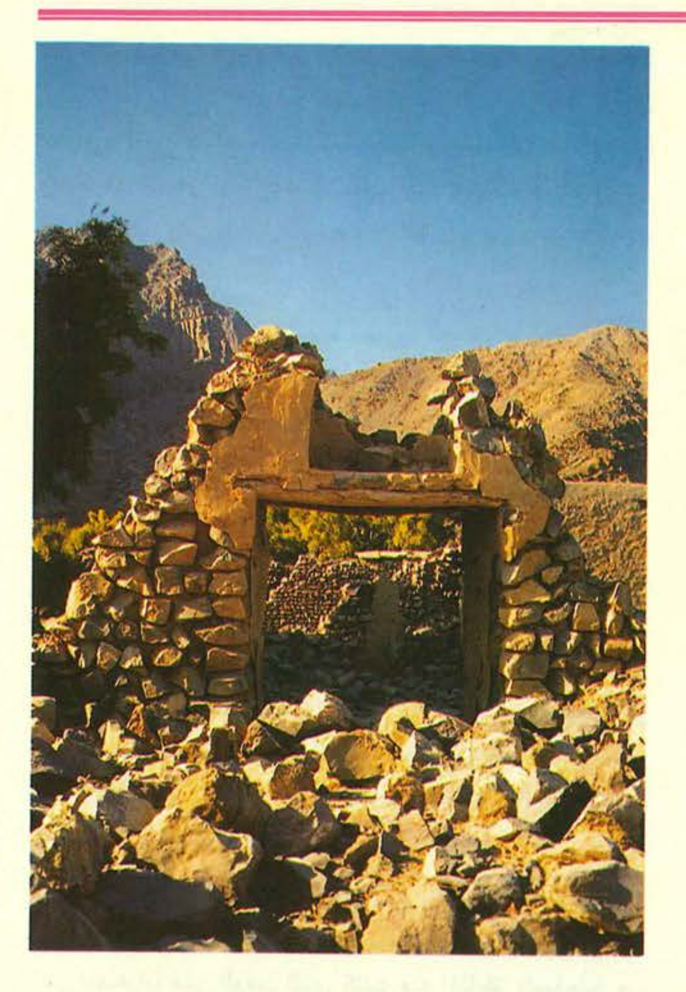
ولعل ما يضاعف من قناعتنا بأن هرمز كانت عربية الطابع منذ نشأتها تلك الهجرات العربية التى لم تنقطع عنها وكانت فى معظمها من عمان ويذكر الرحالة «دوراتى بربوزا» الذى زار عددا من مدن الخليج وحدد الاماكن التابعة لملكة هرمز ومن بينها «قلهات» و«قريات» و«مسقط» و«صحار» ويؤكد الرحالة ان اللغة العربية هى السائدة وان غالبية السكان من العرب وحكامها من سلالة الازد وهم اهل اداب حضرية (١٠).

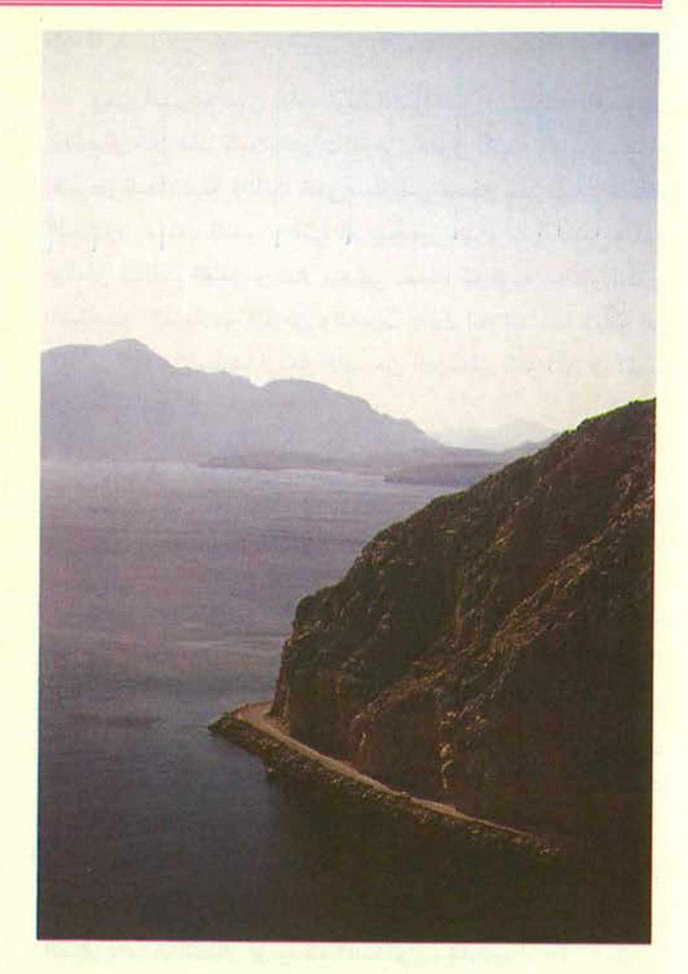
اما المصنفون الجغرافيون المسلمون كالاصطخرى والمقدسى والادريسى فإنهم يؤكدون على عالمية المدينة حين يتحدثون عن سكانها الذين يخالطهم الكثير من التجار الفرس والهنود والبلوش والترك والعرب والاوروبيين الى الحد الذى كانت تظهر فيه المدينة كمنطقة تجمع عالمية وان احتفظت مع ذلك بطابعها العربى والاسلامى.

لقد بلغ عدد سكان الجزيرة مع نهاية القرن الخامس عشر حوالي اربعين الف نسمة من المسلمين اضافة الى اقليات من الهندوس واليهود والمسيحيين ولعل هذا ما جعل المصنفين الجغرافيين يعتقدون بأنها مدينة عالمية الطابع وظاهرة تعدد الديانات تنم عن الطابع الحضاري الذى تميزت به الجزيرة.

واللافت للنظر تلك المكانة السياسية والاقتصادية التى شغلتها هرمز على الرغم من مساحتها الصغيرة وهى ظاهرة استرعت انتباه المؤرخين ولعل ذلك لايبدو مستغربا بالنظر لموقع الجزيرة المتميز فى قلب الخليج مما مكنها من السيطرة







على جزء كبير من حركة التجارة العالمية، حيث تحولت تلك الدويلة الصغيرة الى ما يشبه المدينة الحرة، حيث يرتادها الاجانب من كل بلاد الدنيا فى الوقت الذى كانت فيه تجارة آسيا تسلك طريقين أساسيين احدهما طريق البحر الاحمر الى السويس والطريق الثانى عبر الخليج العربى الى البصرة ثم حلب الى سواحل الشام.

ويلاحظ ان طريق الخليج منذ القرن الثالث عشر وحتى مقدم البرتغاليين فى بداية القرن السادس عشر كان اكثر رواجا بسبب تحكم هرمز فى الخليج مما مكنها من الاجهاز على حركة القرصنة بعكس البحر الاحمر الذى كان يواجه مشاكل متعددة بسبب الضرائب الباهظة التى كان يفرضها المماليك.

لقد استطاع اهل هرمز ان يصنعوا لانفسهم كيانا مستقلا عن فارس من خلال قوة بحرية ضاربة تمكنت من فرض الأمن فى الخليج لدرجة ان البرتغاليين قد ترددوا كثيرا فى مهاجمة هرمز بسبب استحكامات المدينة والسفن الكبيرة الراسية بمحاذاة الساحل وهى فى كامل استعدادها للمواجهة(١١)

لم يكن الرحالة المسلمون وحدهم الذين استرعى انتباههم اهمية هرمز وانما جذبت شهرة الجزيرة انتباه عدد كبير من الرحالة الاوروبيين لعل من اهمهم الرحالة لودفيج وارتمان Wartheman الذى زار الجزيرة قبيل مقدم البرتغاليين «١٥٠٢م» ومما ذكره عنها انه كان يوجد بمينائها ما يزيد على ثلاثمائة سفينة تجارية راسية على ارصفتها البحرية ومعظم تجارتها كانت من اللؤلؤ والاحجار الكريمة والعقاقير والتوابل (١٢).

كما ذكر الرحالة البرتغالي دورات باربوسا ان المدينة ليست كبيرة على قدر ما هى جميلة ووصف مبانيها بأنها اشبه ما تكون بالمتاحف لما تحويه من تحف وقطع أثاث واردة من الهند والصين والسجاد الفارسى الفاخر والقناديل المصرية ذات النقوش الشرقية البديعة (١٣).

وعلى الرغم من ان الجزيرة كانت تجمع الكثير من الاجناس إلا ان اللغة العربية كانت لغة التعامل كما كان اغلب سكانها من العرب وخصوصا من عمان واليمن ومع نهاية العصور الوسطى اتسع نشاط الجزيرة فلم يعد نشاطها مقصورا على

نقل التجارة بين الهند وسواحل شرق افريقيا بل اصبحت جزيرة هرمز تمثل الحلقة الهامة فى نقل التجارة العالمية بين الشرق والغرب خاصة حين دخلت جنوة والبندقية ذلك الميدان واصبحت هرمز مثلا هاما يضرب على الثراء ويعرفها رجل الشارع الاوروبى باعتبارها نهاية العالم وان من يمتلكها يمتلك العالم بأسره [١٤].

لم تحصل هرمز على شهرة تجارية فحسب بل حصلت على شهرة فى عالم الادب حين اشاد بها الشاعر الانجليزى جون ميلتون فى ديوان الفردوس المفقود، حيث اورد بيتا من الشعر جاء فيه: اذا كان العالم مجرد خاتم فإن هرمز هى جوهرته

هرمز تحت السيطرة البرتغالية

ومما يستلفت نظر المؤرخين ان هذه الجزيرة التى ظلت لاكثر من قرنين وطبقا لروايات الرحالة المعاصرين حيث كان يعيش اهلها فى مستوى عال من الرفاهية والثراء، إلا انه مع نهاية القرن الخامس عشر الميلادى بدأ الضعف يدب فى كيان هرمز بسبب تفاقم الصراع بين افراد الاسرة الحاكمة مما شجع القبائل العربية المنتشرة على طول السواحل الشرقية للجزيرة العربية للتخلص من تبعية هرمز.

وبينما كانت الاوضاع في الاحساء والبحرين تتأرجح بين سيطرة بنى جبر وسيادة مملكة، هرمز كانت الاوضاع فى عمان اكثر اضطرابا ففى الوقت الذى كانت فيه المناطق الساحلية من عمان فى قبضة ملوك هرمز كانت المناطق الداخلية فى ايدى النباهنة الذين كانوا يخوضون حروبا ضارية ضد بعض القبائل العمانية التي تحاول التخلص من نفوذ هرمز والنباهنة معا.

وعند مقدم الاسطول البرتغالي عام ١٥٠٧ كانت الاوضاع السياسية فى الخليج عموما فى وضع متدهور، وعلى الرغم من ذلك فقد ادرك البرتغاليون خطورة الحامية المكلفة بالدفاع عن هرمز مما اضطرهم الى وقف عملياتهم ضدها بهدف التفرغ للمماليك اولا فى المحيط الهندى ولم يعاود البرتغاليون هجومهم على هرمز إلا فى عام ١٥١٥ ، واللافت للنظر انه على الرغم من ان كل القوى العربية والاسلامية كانت مستهدفة إلا انه لم تظهر اية تكتلات عربية فى منطقة الخليج بهدف مواجهة التحديات البرتغالية التى استهدفت الجميع.

وعلى العموم فقد وصل الاسطول البرتغالي الى سواحل هرمز وتملك البرتغاليين قدر من الخوف بسبب قوة تحصينات الجزيرة وكثرة عدد الجنود الذين تولوا مهمة الدفاع عنها اضافة إلى السفن التي حاصرت الجزيرة فى محاولة لحمايتها [١٥].

وعلى الرغم من التفاوت الواضح فى حجم القوتين المتصارعتين فقد كانت قوات هرمز تتفوق كثيرا، إلا ان اوضاع هرمز الداخلية كانت تنبىء بخطر محقق فقد كان حاكم الجزيرة «سيف الدين» فتى لم يتجاوز عمره اثنى عشر عاما، وكان الحاكم الفعلى رجلا يدعى عبده كوجيه عطار الذى استأجر جنودا من الفرس والعرب حيث احتشد ما لايقل عن ثلاثين الفا من بينهم اربعة الاف من الفرسان كما كان فى المرفأ اربعمائة سفينة [١٦].

ولم يكن البرتغاليون بقيادة قائدهم البوكيرك يملكون اكثر من سبع سفن حربية لم يتجاوز عدد بحارتها اكثر من اربعمائة وستين رجلا [١٧].

وعلى الرغم من كل هذا التباين فلم يتراجع البوكيرك عن تحقيق مأربه فى الاستيلاء على الجزيرة، ولعل الروح الانتحارية التى كان يقاتل بها البوكيرك والسفن المتطورة التى كان يقلها والمدافع التى كان يستخدمها وحالة الفوضى التى كانت عليها قوات هرمز كانت فى مقدمة العوامل التى عجلت بالسيطرة على الجزيرة وكان هجوم القوات البرتغالية التى نفدت منها المواد الغذائية بمثابة هجوم الجياع على مستودعات التموين وكانت كلمات البوكيرك الى جنوده وهو يحثهم على القتال «اما الانتصار او يقطع المسلمون رقابكم» [١٨].

وبسرعة خاطفة بدأت العمليات العسكرية ضد هرمز وبحركة التفاف سريعة تمكنت القوات البرتغالية من تحقيق نصر لم يكن متوقعا مما دفع كوجيه عطار (رئيس مجلس البلاد) الى الاستنجاد بملوك المسلمين وفى مقدمتهم الشاه اسماعيل الصفوى ملتمسا منه العون والمساعدة [١٩].

وعلى الرغم من ان الشاه لم يكن فى وضع يسمح له باقحام نفسه فى حرب ضد البرتغال بسبب صراعه مع سليم الاول سلطان الدولة العثمانية إلا انه بعث الى سيف الدين (حاكم هرمز) مهدئا من روعه مقللا من اهمية الوجود البرتغالي دون ان يلزم نفسه بأية التزامات فعلية [٢٠].

لقد احدثت المدفعية البرتغالية خسائر مروعة سواء بشرية او مادية وحينما ادرك حاكم هرمز ان الاستنجاد بملوك المسلمين لم يثمر عن مساعدات فعلية تقدم الى البوكيرك طالبا التسليم والصلح.

ويبدو انها كانت وسيلة بهدف كسب الوقت لاعادة ترتيب القوات لبدء جولة اخرى من القتال ولعل البوكيرك قد ادرك هذه الحيلة مما دفعه الى تجاهل طلب الصلح ومواصلة هجماته

حيث تم اقتحام الجزيرة بعد ان احرقت كل السفن الراسية فى الميناء.

وعلى الساحل الغربى من الخليج، حيث الكيانات السياسية العربية التى لم تكن اوضاعها افضل كثيرا من فارس ناهيك عن العلاقات السيئة بهرمز التى تقسرها قوة هرمز ونفوذها السياسى الذى امتد ليشمل معظم الساحل العربى فكان من الطبيعى ان تتفق مصالح القوى العربية ومصالح الشاه عباس فى الاطاحة بتلك المملكة التى حققت مجدا تاريخيا لايتناسب وامكاناتها الطبيعية.

ويبدو ان البوكيرك قد ادرك هذه الحقيقة اضافة الى معرفته بقضية الصراع الدائر بين الشاه عباس من ناحية والاتراك العثمانيين من ناحية اخرى، لذا فقد بعث الى الشاه قائلا: « اننى اقدر احترامك للمسيحيين فى بلادك واعرض عليك الاسطول والجند لاستخدامهم ضد قلاع الترك فى الهند واذا اردت ان تنقض على بلاد العرب او ان تهاجم مكة فستجدنى بجانبك فى البحر امام جدة او فى عدن او فى البحرين او القطيف او البصرة وسيجدنى الشاه بجانبه على الساحل الفارسى - وعموما فإننى اعدك بتنفيذ كل ما تريد (٢١) ».

ويمضي البوكيرك حيث يعرض مشروعا للتحالف العسكري مع فارس يقضى باستيلاء فارس على مصر مقابل ان تحصل البرتغال على فلسطين(٢٢).

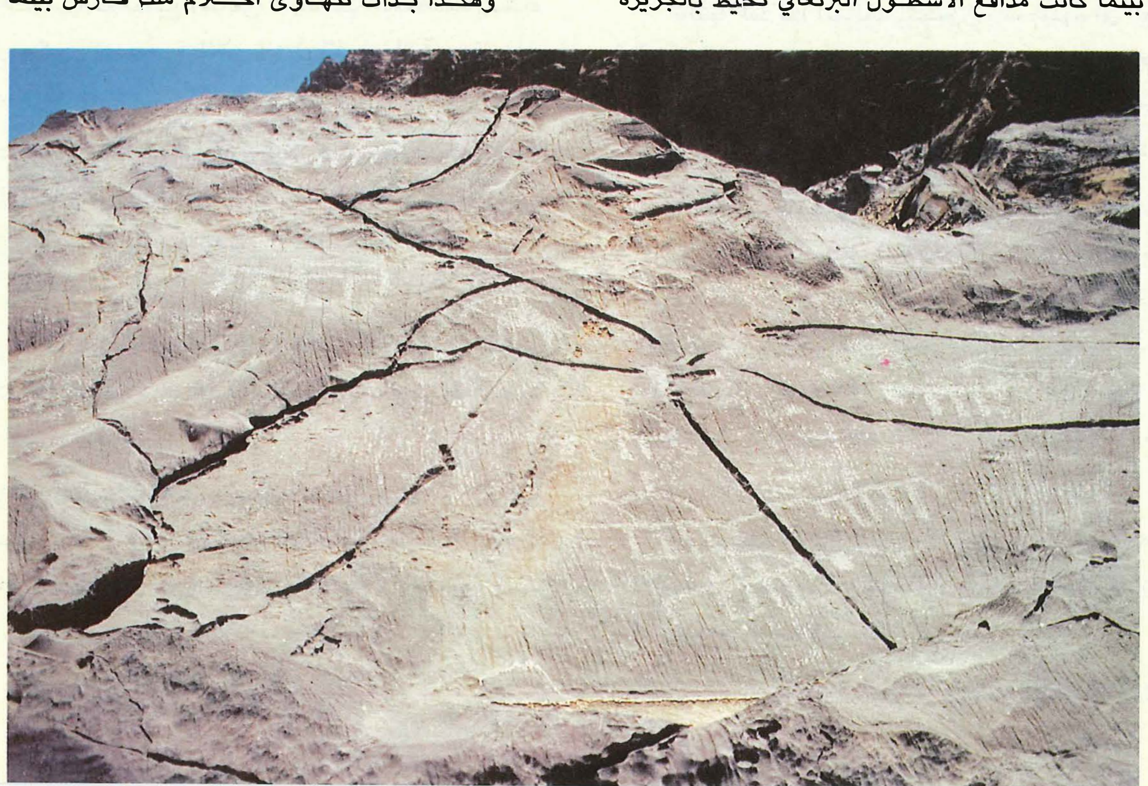
لقد شعر ملك هرمز بقدر من اليأس بسبب غياب التنسيق العربى او الاسلامى لذا فقد قبل بفكرة المفاوضات مع البوكيرك بينما كانت مدافع الاسطول البرتغالي تحيط بالجزيرة من كل جانب وتمخضت المفاوضات عن اعلان ملك هرمز ولاءه للبرتغال ودفع مبلغ خمسة عشر الف زرافين كجزية سنوية كذا نص على اعفاء التجارة البرتغالية من اية رسوم جمركية ولم تقتصر اطماع البوكيرك عند هذا الحد، بل عمد الى تأكيد سيادته على هرمز بطريقة تعسفية حينما اصدر قرارا بمنع اى سفينة من ممارسة الملاحة فى الخليج قبل الحصول على تصريح من السلطات البرتغالية (٢٣).

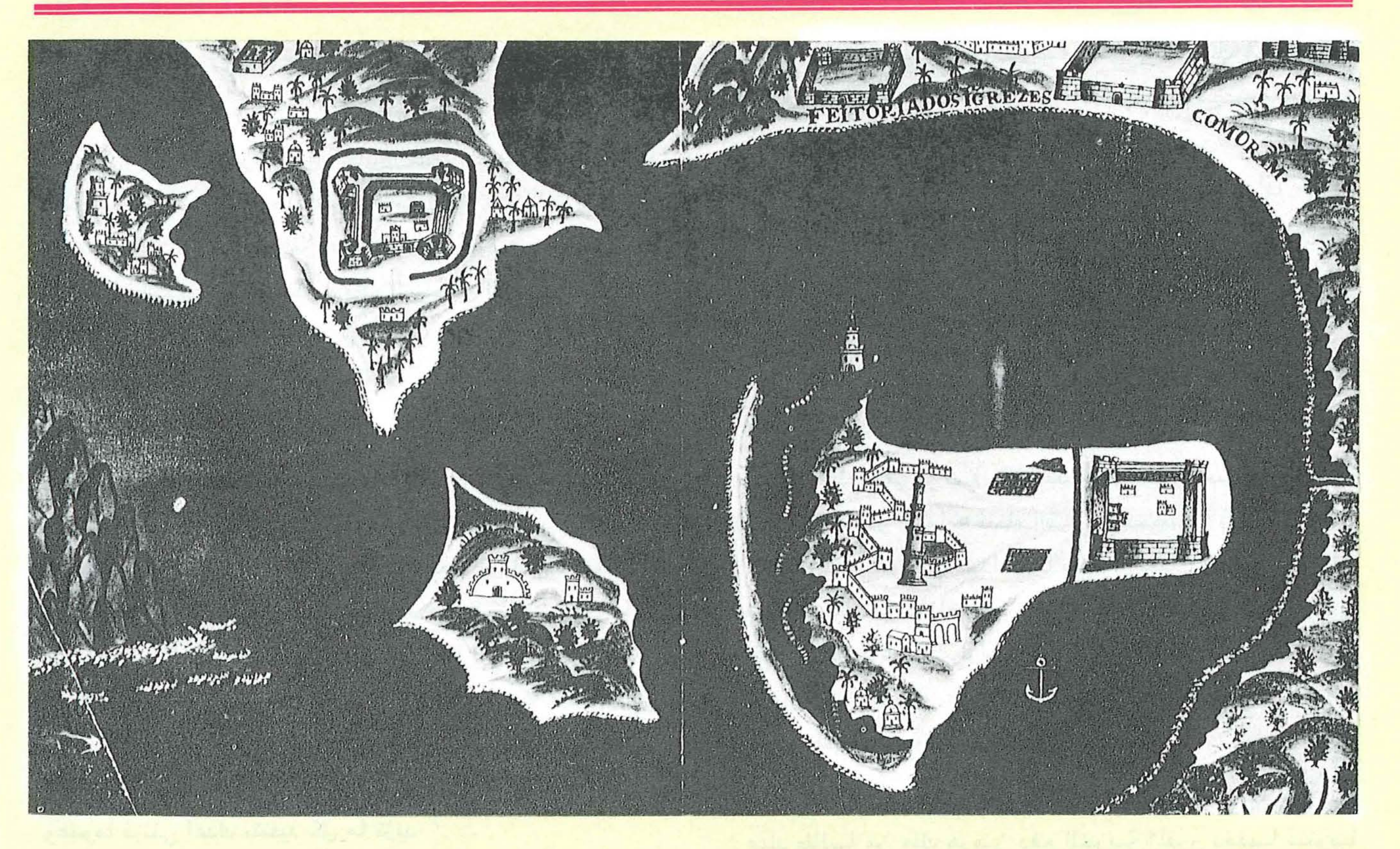
وهكذا قدر لهرمز ان يتراجع دورها تمهيدا للاجهاز عليها نهائيا.

لقد اعتمد البوكيرك فى سياسته على فكرة السيطرة المباشرة ولعل هذا يفسر اهتمامه ببناء القلاع والحصون فى الوقت الذى كان فرانسسكو دى الميدا نائب ملك البرتغال فى الهند يرى ان هذه السياسة لاتتناسب وامكانات البرتغال البشرية وكان يفضل اقامة شركات لمزاولة التجارة يساندها اسطول بحري قوى يكفل القضاء على التجارة الاسلامية بما يحقق الاهداف الكبيرة للبرتغال دون تضحيات (٢٤).

يبدو ان البوكيرك قد اسرف فى وعوده للشاه عباس الذى عاد طالبا من ملك هرمز دفع الجزية المقرر دفعها سنويا وعندما استرشد ملك هرمز، برأى البوكيرك الذى اكد ان هرمز قد اصبحت جزءا من ممتلكات البرتغال وعلى ملك هرمز ان يعلم بأنه فى حالة دفع الجزية لاى ملك آخر غير ملك البرتغال فعليه ان يتنازل عن منصبه لشخص لايخاف من الشاه اسماعيل (٢٥).

وهكذا بدأت تتهاوى احلام ملك فارس بينما اتضحت





خريطة قديمة لهرمز كما كانت حوالي ١٤٠٥هـ/ ١٦٣٥م. وتظهر هذه الخريطة في كتاب
Livro do Estado de India P.Bretto de Resende (دولة الهند)

اطماع البوكيرك الذى بعث الى الشاه بعدد من القنابل والمتفجرات على انها الجزية المستحقة على هرمز، واعلن لمبعوث الشاه بأن الاسطول البرتغالي مصمم على الدخول الى مضيق فارس وانه سيضم جميع المناطق الساحلية الخاضعة للشاه اسماعيل، وكرر تهديده قائلا: «انه فى تلك الحالة سيتم دفع الجزية بطريقة افضل» (٢٦).

وهكذا تأكدت اطماع البوكيرك ليس فى هرمز فقط وانما فى فارس ايضا ولعل الشاه قد ادرك خطأ موقفه حينما رفض التعاون مع هرمز لصد الغزو البرتغالي وانكشفت حقيقة الاطماع البرتغالية.

وعلى الرغم من كل النجاح الذى حققه البوكيرك فى الخليج إلا ان الاوامر قد صدرت اليه بالتوجه الى الهند ولعل هذا التحول تفسره عدة عوامل:

اولها: ان الضباط والجنود قد بدأوا يضيقون ذرعا بأوضاعهم بسبب قسوة البوكيرك مما اسفر عن حالات تمرد وصلت الى حد التآمر مع السلطات المحلية فى الجزيرة ضد البوكيرك.

ثانيها: السياسة التي اتبعها البوكيرك قوبلت بمعارضة شديدة من نائب الملك في الهند (دي الميدا) الذي كانت وجهة نظره أكثر قبولا لدى لشبونة.

ثالثها: لقد بدأ المماليك يتجهون بأسطولهم الى الهند مباشرة كوسيلة للقضاء على البرتغاليين ليس فى الخليج العربى فقط وانما فى المحيط الهندى ايضا مما جعل القوات البرتغالية فى حالة استنفار تام بهدف المواجهة المرتقبة مع المماليك.

فى الثانى من فبراير عام ١٥٠٩ تقابلت القوات المملوكية بقيادة مير حسين والقوات البرتغالية بقيادة فرنسسكو الميدا، الذى كادت ان تنزل به الهزيمة فقد اصيبت سفينة القيادة وقتل الربان القائد إلا ان الخيانة طلت برأسها عندما انضم حاكم ديو الى البرتغاليين مما حال دون تنفيذ خطة كان متفقا عليها وفى ٣ فبراير عام ١٥٠٩ التقى الاسطولان خارج ديو (٢٧).

لم يستطع اى من الفريقين ان يدعى لنفسه النصر، بيد ان الاسطول المملوكى قد اسخطته خيانة سلطات جوجيرات مما اضطره الى الانسحاب نهائيا من حلبة المنافسة.

يمكن القول ان انسحاب القوات المملوكية من المحيط الهندى قد دعم ادعاء البرتغال بأنهم سادة الملاحة فى البحار الشرقية وقضى على اية آمال للعرب والمسلمين مما سهل من مهمة الاسطول البرتغالي فى الخليج العربي.

لعل هزيمة الصفويين فى جالديران عام ١٥١٤ على ايدى العثمانيين قد ضاعف من قناعة الشاه بأهمية التعاون مع البوكيرك.

وفى ١٥١٥/٢/٢٥ توفى البوكيرك فى جوا بعد ان بعث برسالته الشهيرة الى ملك البرتغال ولعل اهم ما ورد فيها «لم استطع ان اكتب هذه الرسالة بنفسي بسبب شعوري بأن نهايتى قد قربت ولى هنا ولد وحيد اوصى له بالقليل الذى املكه.. أما الهند فهى تتحدث عن نفسها وعني واني اترك مكاني فى الهند تحت تصرف جلالتكم والاجراء الوحيد الذى يتطلب سرعة الانجاز هو اغلاق المضايق واملى ان تذكروا دائما الانجازات التى حققتها فى الهند لعلها ترفع من شأني»[٢٨].

ومما يستلفت النظر انه فى ظل انشغال البوكيرك بمشكلات الهند فقد تدهور الوضع الداخلى فى هرمز بسبب تدهور التجارة الوطنية ومارس البرتغاليون نوعا من القسوة فى معاملة الاهالي وصلت الى حد منع الصلاة فى المسجد الجامع فى هرمز فى الوقت الذى استغل فيه الضباط البرتغاليون وجود البوكيرك فى الهند وراحوا يمارسون التجارة لحسابهم الخاص، اضافة الى الرشاوى والاتاوات التى فرضوها على الاهالي [٢٩].

لقد خلف البوكيرك كنائب لملك البرتغال فى الهند «لويوسواريز» Soarez الذى كان يختلف تماما عن البوكيرك بسبب تحفظه المصطنع على عكس البوكيرك الذى كان يتسم بقدر كبير من الحنكة واللباقة اضافة الى ان سياسة سواريز كانت تعتمد على حرية التجارة دون اللجوء الى التنكيل والقسوة كما كان يفعل البوكيرك لدرجة ان الدعوة الى حرية التجارة قد دفعت بعدد من الضباط البرتغاليين الى الاستقالة من وظائفهم العسكرية والانخراط فى مهنة التجارة [٣٠].

لعل هذا التحول فى السياسة البرتغالية قد حكمته عدة عوامل:

اولها: ان عدد القوات البرتغالية لم يكن متكافئا مع التوسع السياسى الذى وصلت اليه البرتغال الذى امتد ليشمل العديد من الدول والبحار والمحيطات.

ثانيها: لقد ثبت ان المصالح البرتغالية تكمن فى حجم العائدين التجاري والاقتصادى اما فكرة الاحتلال المباشر فإنها تكلف الادارة البرتغالية امكانات مادية وبشرية باهظة لاتتناسب وعدد سكان البرتغال وقتئذ.

ثالثها: لقد حدثت متغيرات فى الموقف الدولى نجم عن ظهور قوى جديدة مثل الانجليز والهولنديين ونجاح تلك القوى فى كسب مواقع جديدة اعتمادا على سياسة المهادنة مما دفع البرتغال الى التفكير فى ملاحقة الواقع الجديد.

رابعها: لقد قنع البرتغاليون بسياسة فرنسسكو الميدا «نائب الملك فى الهند» والتى طالما دافع عنها ايام حكومته وهى تعتمد على كسب ود الشعوب تحقيقا للمصالح البرتغالية لذا فقد ادركت الادارة البرتغالية خطأ سياسة البوكيرك لكن بعد فوات الاوان.

لقد استعرت الكراهية فى نفوس عرب الخليج عموما، بسبب التعسف فى فرض الضرائب، اضافة الى التسلط العسكري البرتغالي الذى لم يقتصر على هرمز وانما امتد الى غيرها من موانىء الخليج وخاصة حينما اتجه البرتغاليون بحكم حمايتهم لهرمز الى السيطرة على البحرين والاحساء والقطيف وغيرها من المناطق التى كانت تابعة لمملكة هرمز.

لقد اثقلت الضرائب التى فرضها البرتغاليون على حاكم هرمز الجديد «توران شاه» مما اضطره الى اعادة نفوذ مملكته ثانية على البحرين والاحساء والقطيف وهكذا توحدت مصالح حاكم هرمز مع مصالح البرتغاليين بهدف استعادة ممتلكات هرمز.

لقد نجح الغزو البرتغالى الهرمزى ضد البحرين عام ١٥٢١ فى استعادتها اثناء تغيب حاكمها السلطان مقرن بن زامل امير عرب بني جبر [٣١] حيث كان يقضى فريضة الحج وقاد حركة المقاومة الشيخ حميد نائب مقرن واستمرت المقاومة الى ان عاد الشيخ مقرن من الحج إلا ان القوات البرتغالية تمكنت من دخول البحرين ووقع الشيخ مقرن اسيرا فى ايدى البرتغاليين الذين بادروا باعدامه مما ادى الى انهيار معنويات قواته التى انسحبت الى القطيف [٣٢].

ومما يستلفت النظر ان ابن اياس قد وصف السلطان مقرن بالضعف والتخاذل بحجة انه اخذ يتوسل الى البرتغاليين ويستجدى عطفهم بهدف الابقاء على حياته [٣٣]، إلا ان رواية ابن اياس تتناقض مع ماورد فى المصادر البرتغالية التى وصفت السلطان مقرن بالشجاعة والصمود لانه اصر على ان يموت فى ارض المعركة وسط جنوده متأثرا بجراحه وان قائد قوات هرمز هو الذى امر ضباطه بقطع رأسه وحملوه الى هرمز [٣٤].

لقد اكتفى البرتغاليون بما حققوه من نصر فى البحرين ولم

يواصلوا تقدمهم ناحية القطيف بسبب عنف المقاومة العربية وخوفا من ان يستدرجهم عرب القطيف الى داخل الجزيرة العربية.

لقد حرص البرتغاليون على احتفاظ حكام هرمز بسلطتهم ولكنها كانت سلطة شكلية حيث ارغموا على الولاء لملك البرتغال لدرجة انه لم يكن يسمح لهم بمغادرة الجزيرة إلا بموافقة الحاكم البرتغالي (٣٥).

لقد كان للاجراءات المعقدة التى مارسها البرتغاليون واستيلائهم على عائدات الجمارك وكذا العنف والقسوة التى اتسم بها البرتغاليون كل ذلك دفع بشعب هرمز الى الاعلان عن سخطه فى قيام ثورة شعبية عام ١٥٢٢ ظهرت فى هرمز والبحرين ومسقط وقريات وصحار فى وقت واحد.

ولعل عنصر التوقيت ينم عن قدر كبير من التنظيم مما اربك خطط البرتغاليين وضاعف من خسائرهم البشرية.

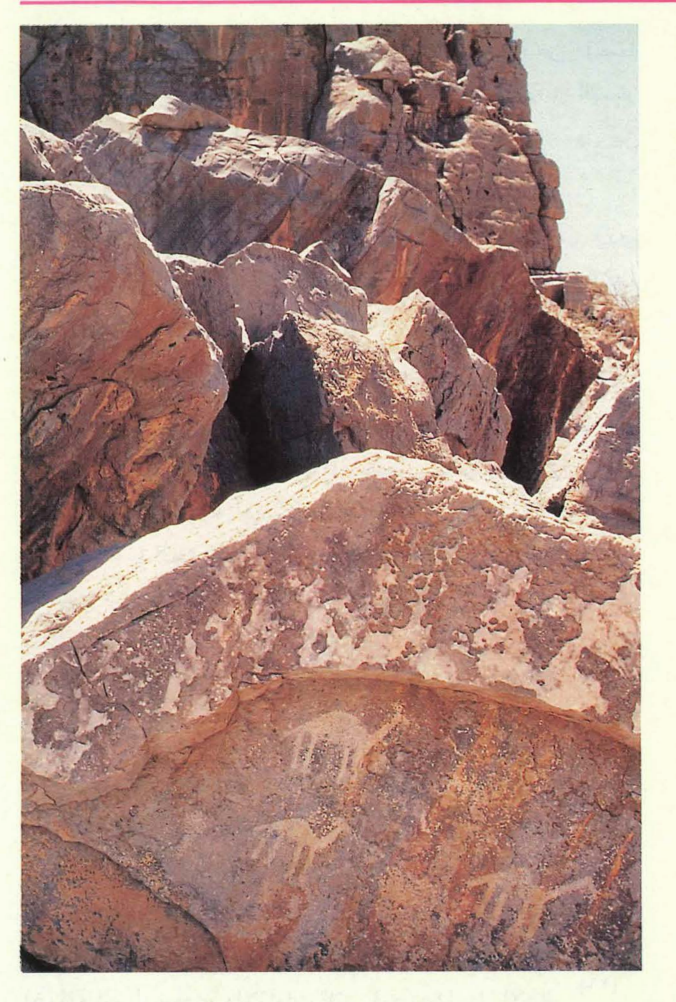
وتشير بعض المصادر الى ان حاكم هرمز توران شاه هو الذى سعى الى اشعال تلك الثورة بالتنسيق مع الحكام العرب بهدف التخلص من النفوذ البرتغالي (٣٦).

ويبدو ان البرتغاليين كانوا على قدر كبير من الاستعداد مما مكنهم من التصدى لتلك الثورات وبعنف شديد لدرجة انهم اشعلوا النيران فى هرمز وبقيت مشتعلة لمدة اربعة ايام مما اضطر توران شاه الى الهرب حيث نزل الى جزيرة قشم إلا ان سكان الجزيرة قد اغتالوه بسبب تعاونه السابق مع البرتغاليين فى غزو البحرين وتمثيله بجسم مقرن بن زامل (٣٧).

وفى ظل الحاكم الجديد الذى نصبه البرتغاليون على هرمز (محمود شاه) الذى لم يكن قد تجاوز الثالثة عشرة عاما اتيح للبرتغاليين التفنن فى استنزاف ثروات الجزيرة مع تدهور ملحوظ فى الجهاز الاداري مما عجل بتدهور الحياة الاقتصادية فى هرمز بشكل ملحوظ (٣٨).

لقد بالغت الادارة البرتغالية فى ارهاق الاهالي وخاصة المسلمين منهم حيث لايسمح لاحد ببيع او شحن او تفريغ اية بضائع إلا بعد أن ينتهى البرتغاليون من انهاء تجارتهم مما دفع الاهالي الى اللجوء الى الرشاوى كوسيلة لقضاء مصالحهم.

وبضم البرتغال الى الحكم الاسبانى فى عام ١٥٨٠ ابدت حكومة مدريد قدرا من الاهتمام للمستعمرات البرتغالية فى الشرق وحرصت اسبانيا على اعادة تقييم الموقف وفقا للمتغيرات الجديدة اعتمادا على مبدأ حرية التجارة بعيدا عن سياسة الاحتكار التى كانت بمثابة استراتيجية ثابتة فى السياسة البرتغالية (٣٩).



وفى عام ١٥٩٨ قدم الى هرمز ليتاكو تنهو leitacoutinho مبعوثا من حكومة مدريد بهدف وضع تصور لسياسة اسبانيا الجديدة فى بلاد المشرق وضمن ليتاكو مشاهداته فى تقرير بعث به الى حكومته قائلا: «لقد وصلت قسوة القادة على الاهالي الى حد ان اعتبر هؤلاء القادة انفسهم بمثابة آلهة يجب ان يطاعوا كما يطاع الآلهة وان هؤلاء تركوا واجبهم الحقيقى واتجهوا الى مزاولة التجارة وكسب المال واتبعوا فى ذلك شتى الطرق... لقد كان قادة الجزيرة وضباطها يجبرون المصدرين من التجار على شراء بضائعهم واسهمهم المالية بفوائد عالية يحددون اسعارها بأنفسهم ، اضافة الى انهم لايدفعون الضرائب الجمركية المفروضة على تلك السلع ولذا فإن ايرادات الجمارك قد تقلصت (٤٠).

التدهور البرتغالي ومرحلة الوفاق الفارسى البريطانى

على الرغم من المكانة السياسية والاقتصادية التى وصلت اليها البرتغال خلال القرن السادس عشر بسبب اسهاماتها البارزة فى مجال الكشوف الجغرافية إلا ان عوامل الضعف، مع

بداية القرن السابع عشر قد بدأت تنال من تلك الامبراطورية المترامية، التى امتدت من البرتغال الى الساحل الغربى للهند.

لقد كان العنف والقسوة وسياسة الاحتكار التى اضرت بتجارة الشرق ضررا بليغا، كل هذه العوامل كانت من بين الاسباب التى عجلت بنهاية النفوذ البرتغالي حيث هبط مستوى الاداء والنظام فى السفن البرتغالية وكثرت حالات التمرد بين الضباط وبمقارنة السفن البرتغالية بالسفن البريطانية مع بداية القرن السابع عشر تبدو بشكل لافت حالة التدهور التى وصل اليها الاسطول البرتغالي [٤١].

لقد استفاد الهولنديون والانجليز من التجربة البرتغالية، لذا فقد مارسوا التجارة بحرية مطلقة من خلال شركات تجارية بدا للوهلة الاولى عدم تمكن النظام البرتغالي من مجاراتها ولعل قيام شركات الهند الشرقية الانجليزية «ديسمبر ١٦٠٠» هو التجربة العملية لعجز البرتغال عن الاستمرار فى حماية ممتلكاتها المترامية، ولعل اكبر مثال على فشل الادارة البرتغالية مع مطلع القرن السابع عشر ان هرمز قد فقدت اهميتها العالمية وان الطريق البرى، الذى كان قد اهمل لعدة قرون قد بدأ التجار يطرقونه من جديد بواسطة قوافل من الهند فقندهار عبر افغانستان ومنها الى فارس فأوروبا وقد بعث التاجر الانجليزى ستيل عام ١٦١٤م بتقرير الى شركة الهند الشرقية الانجليزية نوه فيه الى اهمية هذا الطريق وقدر ستيل عدد القوافل التى تسلكه باثنى عشر او اربعة عشر الف جمل وهكذا انصرف التجار عن هرمز لدرجة ان عائدها من الجمارك قد انخفض من اربعين الف بردوس مع منتصف القرن السادس عشر الى عشرة الاف فقط [٤٢].

وقد اكدت المصادر البرتغالية انصراف التجار عن هرمز حيث ذكر الاسقف سيرين فى رسالة بعث بها الى اسبانيا ان تجارة آسيا قد اخذت تتحول الى طريق القوافل وارجع ذلك الى الموقف المتدهور فى الخليج وخصوصا هرمز وعلاجا للموقف المتدهور فقد اقترح سيرين ضرورة تشجيع التجار واغرائهم على العودة الى هرمز بمنحهم امتيازات سخية مثل تراخيص التنقل ومزاولة التجارة [٤٣].

لعل سيرين كان يقصد لفت نظر حكومته الى اهمية اعادة الثقة فى الادارة الاسبانية منذ ان وقعت البرتغال تحت السيطرة الاسبانية عام ١٥٨٠م.

ومع نهاية القرن السادس عشر كان الانجليز والهولنديون قد قطعوا شوطا كبيرا فى تدعيم نفوذهما فى الخليج من خلال نشاطات تجارية حرة فى الوقت الذى كان فيه الشاه عباس الذى تولى الحكم عام ١٥٨٧، قد ادرك اهمية استعادة هرمز ليس لاهميتها الاقتصادية فقط وانما لان بقاءها فى ايدى البرتغاليين فيه تهديد مباشر للمصالح الفارسية فى الوقت الذى كان فيه الشاه قد تمكن من طرد البرتغاليين من البحرين عام ١٦٠٢م [٤٤].

لاشك ان طرد البرتغاليين من البحرين كان بمثابة خسارة كبيرة بحكم انهم كانوا يحصلون على مبالغ كبيرة كرسوم لصيد اللؤلؤ اضافة الى المساحات الزراعية التى كانت تضمها الجزر التى استخدمت لتزويد هرمز بالمؤن وكان البرتغاليون يعتبرون البحرين جزءا من ممتلكاتهم بحكم تبعيتها لهرمز وبذلك سيطالبون باستردادها خلال الاتصالات الدبلوماسية التى ستجرى فيما بعد مع فارس.

ومنذ تأسست شركة الهند الشرقية البريطانية والانجليز لايألون جهدا فى محاولة الاستحواذ على الشاه عباس الذى انبهر بأسلوب الشركات الانجليزية التى استطاعت فى فترة زمنية قصيرة ان تنتزع لها مكانة كبيرة فى الخليج العربى والمحيط الهندى وتمكن بمهارة شديدة من ضرب سياسة الاحتكار التى مارسها البرتغاليون فى الوقت الذى توالت على فارس عدة سفارات اسبانية لانقاذ الموقف المتدهور بين الدولتين، إلا ان جميعها قد فشلت بسبب اصرار اسبانيا على استعادة البحرين واحتكار حرير فارس، إلا ان الشاه عباس رفض المطالب الاسبانية ليس لانها تتعارض مع مصالح بلاده فقط وانما ارجع التدهور الاقتصادى والامنى فى الخليج الى وجود البرتغاليين واعتمادا على مناصرة الانجليز له فقط رفض اية مطالب اسبانية.

ومنذ عام ١٦١٤ اخذ الشاه يعمل نحو مزيد من التقارب مع الانجليز، حيث منح الشركة الانجليزية العديد من التسهيلات التى تتعلق سواء بمرور السفن او البضائع التجارية لدرجة انه اصدر مرسوما يتضمن حسن استقبال البريطانيين الذين يفدون الى فارس [٤٥].

لقد استاء الاسبان من التقارب الفارسى الانجليزى كما ضاعف من استيائهم تلك النشاطات الفارسية فى الجزر المجاورة لهرمز وخصوصا جمبرون [٤٦] التى استولى عليها الفرس عام ١٦١٥م على اعتبار انها شريان حيوى لهرمز.

لقد ادرك البرتغاليون ان الخناق يضيق على هرمز التى كان الفرس يحاصرونها من كل مكان لذا فقد بعث الملك فيليب برسالة الى نائب ملك البرتغال فى «جوا» يحثه على دعم وسائل الدفاع عن هرمز على اعتبار انها آخر امل للبرتغاليين فى الخليج

«٤٧».

وفي الوقت الذى كانت فيه العلاقات الفارسية البرتغالية تتدهور بشكل ملحوظ وتنذر بمواجهة عسكرية كانت الشركة الإنجليزية ترقب الموقف بشغف بالغ، وشعر البرتغاليون بحجم الخطر وخصوصا بعد ان تنازل الشاه عباس للانجليز عن ميناء جاسك عام ١٥١٦ [٤٨].

لقد إقتصرت العلاقات الانجليزية الفارسية فى البداية على النشاطات التجارية والاقتصادية ولم تتناول المباحثات قضية التحالف العسكري، ولعل الشاه كان يطمح فى القيام بطرد البرتغاليين بمساعدات انجليزية لاتصل الى حد الاعتماد الكلى على الإنجليز، ولعل نجاح البرتغاليين فى احتلال جزيرة قشم هو الذى دفع بالشاه الى التعجيل بالتحالف مع الانجليز وخصوصا وانه كان يتطلع الى سرعة انهاء الوجود البرتغالي فى هرمز فكيف وقد احتل البرتغاليون «قشم» التى تعد منطقة حيوية من ممتلكاته، خصوصا وان غارات القوات البرتغالية قد تكررت على السواحل الفارسية بطريقة استفزازية قطعت على الشاه تردده نحو التحالف مع الانجليز.

ولعل اهم عامل فى قرار الشاه هو افتقاده لاسطول بحري قوى يكون قادرا على احتلال هرمز فضلا عن الوصول اليها[٤٩].

وبينما كانت العلاقات الفارسية الاسبانية تتدهور يوما بعد يوم فقد ادركت حكومة مدريد اهمية هرمز آخر معاقلها فى الخليج لذا صدرت الاوامر للاسطول الاسباني البرتغالي بالتحرك من اسبانيا قاصدا الخليج فى ابريل عام ١٦١٩ بحجة اغلاق باب المندب فى وجه التجارة العثمانية، بينما كان الهدف الحقيقي هو تخويف الشاه عباس من مغبة القيام بأى عمل مفاجىء ضد هرمز، وبعد رحلة استغرقت اربعة عشر شهرا بسبب سوء الاحوال الجوية وصل الاسطول الاسبانى بقياد روى فرير القائد الشهير والذى حمل تعليمات محددة تتضمن الضغط على الشاه لاعادة احتكار تجارة حرير فارس وعودة جمبرون والبحرين الى السيادة البرتغالية [٥٠].

لعل هذا التصعيد الجديد قد دفع بالشاه الى سرعة التحالف مع الانجليز ادراكا منه بأن حكومة مدريد تعتزم الاقدام على عمل يتعلق بمستقبله كحاكم على فارس إلا انه سبق واستوثق من قدرة الانجليز حينما تمكنوا من طرد البرتغاليين من جزيرة قشم [٥١]، فلا بأس من الاعتماد عليهم للتخلص من البرتغاليين نهائيا.

واللافت للنظر ان الحاكم البرتغالي لهرمز دى سوزا كان يرى ضرورة ايجاد حل سلمى لازالة المشاكل مع فارس ولعل هذا الرأى كان نابعا من درايته الكاملة بأوضاع المنطقة على اعتبار ان الحل العسكري ليس هو الحل الامثل وربما كان هذا الموقف نابعا من مصلحته الشخصية حيث حقق حكام هرمز عائدا اقتصاديا كبيرا فقد كان همهم بالدرجة الاولى هو الاستمرار فى مناصبهم وممارسة التجارة لصالحهم الخاص.

وبينما كان الشاه عباس يرتب اوضاعه بهدف قيام تحالف عسكري مع الانجليز كانت الاتصالات جارية مع الاسبان من خلال عدد من الاساقفة الذين وفدوا على فارس كمندوبين من قبل القائد البرتغالي «روى فرير» ولفت الشاه نظرهم الى خطورة الاستحكامات البرتغالية فى جزيرة قشم التى يعتبرها عملا عدائيا موجها ضد بلاده.

ومن المفارقات ان يكون هؤلاء الاساقفة اكثر اصرارا على اعلان الحرب بعد عودتهم الى هرمز بحجة ان سياسة الشاه المتشددة تحول دون مهمتهم المقدسة للتبشير بالمسيحية بينما كان القادة العسكريون اكثر ميلا الى الصلح [٥٢].

ويبدو ان البرتغاليين قد راودتهم فكرة الاستمرار فى الجهود الدبلوماسية فبادروا بارسال مندوب الى اصفهان فى وقت لاحق لبعثة الاساقفة بهدف ان يوضحوا للشاه ان تحصينات «قشم» ليست لها علاقة بأية نوايا عدوانية وان ما يحدث من بعض الترميمات ما هو إلا نوع من الاعمال العادية التى تضمن وصول مياه الشرب الى هرمز [٥٣].

ولعل المبعوث البرتغالي قد وصل متأخرا لانه بمجرد ان انتهى من لقاء الشاه كانت القوات الفارسية قد صدرت اليها الاوامر استعدادا لقتال البرتغاليين.

والعجيب فى الامر ان الشاه قد اتخذ قرار الحرب قبل ان يبرم اتفاقا نهائيا مع الانجليز ولعلها كانت مغامرة تقديرا منه لاهمية التنافس الانجليزى الفارسى اعتمادا على ان القضية ليست محل اختيار من جانب الانجليز ويبدو ان الشركة الانجليزية قد وجدت نفسها فى موقف لاتحسد عليه فهى تملك امتياز اعلان الحرب وابرام الصلح فى بلاد الشرق، ولكنها مؤسسة تجارية ولا تملك اعلان الحرب إلا عند الضرورة، وطرد البرتغاليين من هرمز يعد فى مصلحة الانجليز لكن قضية الضرورة هنا مسألة اعتبارية وخصوصا وان الشاه قد اعتمد فى محادثاته مع الانجليزى «دمونكس» على قدر من الابتزاز حيث صارحه بأنه فى حالة الرفض فسوف تفقد الشركة الانجليزية جميع امتيازاتها فى فارس والتى سبق وان حصلت عليها بشق الانفس [٥٤].

لقد اختار الشاه وقتا مناسبا لتحقيق اهدافه وهو شهر نوفمبر «١٦٢١» وهو موسم جمع الحرير الفارسي.. وعلى الرغم من ذلك فقد كانت الشركة الانجليزية تخشى غضب الملك جيمس الاول ملك انجلترا اذا ما قامت الحرب ضد اسبانيا باعتبارها القائمة على المصالح البرتغالية فى الشرق وكانت العلاقات هادئة بين انجلترا واسبانيا فى ذلك الحين ثم ان الرأى العام الانجليزى كان يؤيد السلام ولايريد الحرب وخاصة ضد اسبانيا.

ولعل الثورة البروتستانتية كانت عاملا هاما فى حسم الموقف ومساعدة فارس ضد دولة كاثوليكية مع عدم استبعادنا لاهمية الدوافع الاقتصادية وحرص الشركة على مصالحها وامتيازاتها لذلك انتهى الامر بموافقة الشركة على مساعدة فارس فى استرداد هرمز وفقا لعدة شروط تضمنتها اتفاقية ابرمت فى يناير ١٦٢٢ اطلق عليه اتفاقية ميناب.

اتفاقية ميناب [٥٥] ١٦٢٢ ونهاية مملكة هرمز

كان اعلان الحرب من جانب الانجليز ضد القوات البرتغالية فى هرمز مسألة تبدو صعبة بحكم ان اسبانيا او البرتغال لم يكن بينهما وبين الانجليز ما يبرر قيام الحرب لذا فقد اتفقت الشركة الانجليزية مع الشاه على مبرر لعملياتهم بأن يتقدم حاكم «لار» [٥٦] طالبا من حاكم هرمز دفع الضرائب المتأخرة عليه، منذ الاحتلال البرتغالي وكذا اعادة الجزيرة الى تبعية «لار» كما كان الوضع قبل مقدم البرتغال.

وكان من الطبيعى ان يرفض البرتغاليون تلك المطالب، لذا فقد اعتبرت شركة الهند البريطانية هذا الرفض مبررا مقبولا للانضمام الى الشاه فى عملياته العسكرية ضد هرمز.

وفى الثامن من يناير ١٦٢٢ اجتمع امام قلى خان المكلف من قبل الشاه بقيادة الاسطول الانجليزي فى ميناب وتم الاتفاق على نصوص الاتفاق المقترح من قبل الانجليز.

لعل اهم ما تضمنته الاتفاقية المقترحة ان يساهم الفرس بنصف العمليات العسكرية على الاقل وبعد ان يتحقق النصر تقسم الغنائم واسلاب الحرب بالتساوى بين الانجليز والفرس ثم تسلم قلعة هرمز بكل ما بداخلها من اسلحة ومعدات الى القوات الانجليزية وبإمكان الفرس ان يقيموا لانفسهم قلعة اذا رغبوا.

ونص فى البند الثالث من الاتفاقية على تقسيم العوائد الجمركية لبندر عباس بين الطرفين مع اعفاء البضائع الانجليزية من الضرائب وكافة الرسوم ونص فى البند الرابع على ان يسلم الاسرى المسلمون الى الفرس ويسلم المسيحيون الى الانجليز ونصوص اخرى تتعلق بمساعدات انجليزية لفارس معظمها مساعدات عسكرية [٥٧].

ولما عرضت الاتفاقية على الشاه عباس للمصادقة عليها اضاف بعض التعديلات التى من اهمها اعفاء البضائع الفارسية من الجمارك فى الموانىء الانجليزية شأن اعفاء البضائع الانجليزية فى الاراضى الفارسية [٥٨].

واذا كانت ثمة ملاحظات على هذه الاتفاقية فإن معظم بنودها جاء فى صالح الانجليز ولم يكن امام فارس إلا الخضوع بصرف النظر عن المكسب والخسارة خصوصا وان الموقف كان يقضى بضرورة كسب الانجليز باعتبارهم القوة العسكرية القادرة على تحرير هرمز حتى لو استبدل الوجود الانجليزي بالوجود البرتغالي.

وفى التاسع عشر من يناير ١٦٢٢ انطلقت السفن الانجليزية والفارسية من «جاشك» قاصدة هرمز بينما كانت سفن انجليزية قد توجهت الى «قشم» التى كانت تحت السيطرة البرتغالية وكانت بمثابة العمق الاستراتيجى لهرمز [٥٩].

لقد بدأت العمليات العسكرية بشكل مكثف نحو «قشم» التى اعتبرها البرتغاليون خط الدفاع الاول وعلى الرغم من ذلك فلم يستطيعوا الاستسلام بصرف النظر عن شجاعة قائدهم روى فراير الذى ابى ان يستسلم مفضلا القتال حتى يموت شرفا فى ارض المعركة إلا ان جنوده تمردوا عليه واضطروه الى التسليم بشرط ان يخرج بقواته من «قشم» الى هرمز ووافق الفرس والانجليز، وعلى اثر سقوط «قشم» لم تجد القوات المشتركة صعوبة فى الهجوم على هرمز التى ضربت عليها حصارا شديدا لذا فقد اتصل البرتغاليون سرا بالانجليز ليسلموا انفسهم اليهم بحكم انه من غير اللائق ان يسلموا انفسهم للفرس المسلمين.

وفى ٢٣ ابريل ١٦٢٢ نزل العلم البرتغالي من على قلعة البوكيرك بعد ان ظل يرفرف عليها اكثر من مائة عام [٦٠].

لقد قتل من الانجليز نحو عشرين رجلا وبلغت خسائر الفرس ما يقرب من الف قتيل اما طاقم الحامية البرتغالية الذى كان يتألف من ثلاثة الاف رجل فقد قتل معظمهم ومن تبقى منهم فقد تم نقله الى مسقط وصحار.

لقد كانت معركة هرمز فى غاية العنف حيث لجأ الفرس الى زرع الالغام تحت الاسوار الخارجية مما ادى الى اشعال النيران فى المدينة.

وما كاد الفرس والانجليز يسيطرون على هرمز حتى

تسابق الجنود فى الاستيلاء على الغنائم لدرجة انهم وجدوا فى احد المخازن عملات ذهبية قدرت بأكثر من مليونى اكوى اسبانيولي [٦١]، لذا فسرعان ما ظهرت الخلافات بين الحليفين بسبب عدم تقسيم الغنائم بما يتفق ومعاهدة ميناب حيث رفض الفرس اقتسام المعدات الحربية بحجة الاحتفاظ بها فى القلعة التى عارضوا بقاء اى جندى انجليزى فيها.

لعل ذلك قد ضاعف من سخط الانجليز الذين ادركوا انهم قد خسروا كثيرا وان الشركة قد اضطرت لدفع هدية نقدية للملك جيمس الاول بلغت عشرة الاف من الجنيهات ومبلغا مماثلا لدوق بكنجهام لكى يصدر الملك عفوا عن الذين اشتركوا فى تلك العملية [٦٢].

لقد اشاع الانجليز بأنهم قد عوملوا من جانب الفرس عقب تحرير هرمز معاملة مخجلة وغير كريمة وعند اقتسام الغنائم لم يحصل الانجليز على ما يتناسب والنفقات الفعلية للعملية حيث بلغ نصيبهم ما يتراوح قيمته ما بين عشرين الى خمسة وعشرين الفا من الجنيهات لذا فقد تضاعفت شقة الخلاف بين الحليفين وخصوصا وان الانجليز قد رفضوا الالتزام بمعاهدة ميناب فيما يتعلق بخروجهم من هرمز سواء القلعة او الجزيرة كلها وعندما ذكرهم الشاه بالمكاسب التى حصلوا عليها من شراء الحرير الفارسى وكذا حريةً نقل تجارتهم دون دفع اية رسوم جمركية اجابوا بأن ذلك لايتناسب بأى حال وسمعتهم التى تدهورت بسبب هرمز.

لقد اخذ الفرس فى تعقب خصومهم الذين انتقلوا الى الساحل العمانى وخصوصا مسقط التى اتخذوها معقلا لهم ورفض الانجليز مشاركة الفرس فى تعقب البرتغاليين على السواحل العمانية بحجة عدم التزام الشاه عباس ببنود اتفاقية ميناب.

ومما يستلفت النظر انه على الرغم من معارضة الفرس للانجليز احتلال هرمز بدلا من البرتغاليين إلا ان الشاه لم يتحمس فى استمرار هرمز كمدينة تجارية عالمية كما كانت، بل اصدر أوامره بتدمير الجزيرة عن آخرها ويعلق «سير توماس هربرت» احد الرحالة الاوروبيين الذى زار هرمز عام ١٦٢٧ قائلا: على طرف الجزيرة تلوح انقاض تلك المدينة الزاهرة التى كانت من قبل من اعظم جزر العالم، لقد جردت تلك الجزيرة من كل جمالها وازدهارها... ان هذا المكان المتواضع لم يعد يستحق ان يمتلكه احد وكان من قبل عشر سنوات الدولة الوحيدة فى الشرق اذ كان علينا ان نصدق ذلك [٦٣].

حتى فى ظل السيطرة البرتغالية استمرت هرمز تؤدى دورها الحضاري والتجاري لدرجة ان تجارتها كانت تساوى تجارة لندن وامستردام مجتمعتين [٦٤].

وعلى الرغم من ان هذا القول يحمل قدرا من المبالغة لكن من الثابت ان هرمز ظلت ولمدة ثلاثة قرون تمثل سوقا تجاريا عالميا جذب اليه تجارة آسيا مما ادى إلى قيام مجتمع تجاري بكل ملامحه.

وبمجرد ان اصبحت هرمز اطلالا لاتجذب اليها احدا اصدر الشاه اوامره لكى تكون جمبرون تلك القرية المهجورة مكانا بديلا لهرمز اطلق اسمه عليه لكى تصبح بندر عباس الميناء الذى قدر له ان يلعب دورا هاما فى تاريخ الخليج فيما بعد وراحت السفن الفارسية تنقل اطلال هرمز من احجار واخشاب لكى تبنى بندر عباس ولم يعد فى هرمز سوى اطلال قلعتها القديمة واخذت بندر عباس على امتداد قرن ونصف القرن مركز الثقل الرئيسى لشركة الهند الشرقية الانجليزية [٦٥].

وبينما كان سكان هرمز مع نهاية القرن الخامس عشر قد وصل عددهم الى اربعين الفا إلا انها غدت مع منتصف القرن السابع عشر مجرد جزيرة مهجورة ليست لها اية اهمية تجارية او سياسية.

الهوامش :

(١) ياقوت الحموى، معجم البلدان ، جـ ٣ ـ ص ٢٩٤ .

(٢) أبو اسحاق إبراهيم بن محمد الاصطخري، المسالك والممالك، تحقيق محمد جابر الحسيني ١٩٦١ . ص ٧٨ .

(٣) ج. ج. لوريمر، دليل الخليج، القسم الجغرافي جـ ٢ ، ص ٩٨٣، ٩٨٤

(٤) مصطفى عقيل، التيارات السياسية في الخليج العربي، ص ١٨

(٥) رحلة ماركوبولو، ترجمة عبدالعزيز جاويد، ص ٥٣، ٥٤

(٦) رحلة ابن بطوطة، طبعة بيروت ١٩٦٨ ص ٢٦٤

(٧) نيقولا زيادة، الجغرافيا والرحلات عند العرب، بيروت ١٩٦٣، ص ٢٤١ .

(٨) Wilson, sir Arnald the persion Gulf an Historical sketch from the earliest Times to the begining of the 20 th Century. P.185 Londem 1954.

(٩) مصطفى عقيل ، مرجع سبق ذكره ص ١٧ ،

(١٠) د. جمال زكريا قاسم، الخليج العربي في عصر التوسع الأوروبي الأول ص ٥٣ .

(١١) سير ارنولدت ويلسون، تاريخ الخليج، ترجمة محمد أمين عبدالله ص ٦٩

(١٢) د. جمال زكريا قاسم، مرجع سبق ذكره ص ٥٦

(١٣) نفس المرجع السابق ص ٥٦

(١٤) دونالد هولي، عمان ونهضتها الحديثة، ص ٢٦ .

(١٥) سير ارنولدت ويلسون، تاريخ الخليج ص ٦٨

(١٦) نفس المرجع السابق ص ٧٠

(١٧) د. جمال زكريا قاسم ، مرجع سبق ذكره ص ٦٦ .

(١٨) Steven gohn, Manuel de Faria esousa, The Portuguese Asia Vol,11. p250.

(١٩) د. جمال زكريا قاسم ، الخليج العربي في عصر التوسع الأوروبي الأول مرجع سبق ذكره ص ٦٧

(٢٠) لوريمر، القسم التاريخي جـ١ ص ١٣، ١٤ .

(٢١) د. صلاح العقاد، التيارات السياسية في الخليج، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٧ .

(٢٢) نفس المرجع السابق ص ١٧، ١٨ .

(٢٣) أرنولدت ويلسون، الخليج العربي، ص ٧٠ .

(٢٤) د. جمال زكريا قاسم، مرجع سبق ذكره ، ص ٧٠ .

(٢٥) ارنولدت ويلسون، مرجع سبق ذكره ص ٧١

(٢٦) نفس المرجع السابق ص ٧٢ .

(٢٧) ك. م.، بانيكار ، آسيا والسيطرة الغربية، ترجمة عبدالعزيز جـاويد ص ٤٢ .

(٢٨)ارنولدت ويلسون، مرجع سبق ذكره ص ٧٧ .

(٢٩) نفس المرجع السابق ص ٧٧ .

(٣٠) صالح اوزيران، البرتغاليون والاتراك العثمانيون في الخليج العربي ص ٢٠ .

(٣١) ابن اياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور جـ ٥ ص ٤٣١ ، ٤٣٢ .

(٣٢) نفس المصدر السابق .

(٣٣) نفس المصدر السابق ص ٤٣١، ٤٣٢ .

(٣٤) د. جمال زكريا قاسم، مرجع سبق ذكره ص ٧٦ .

(٣٥) ويلسون مرجع سبق ذكره ص ٧٩ .

(٣٦) نفس المرجع السابق

(٣٧) نفس المرجع السابق ص ٨٠ .

(٣٨) الشاطر بصيلي عبدالجليل، الصراع بين الدولة العثمانية وحكومة البرتغال، المجلة المصرية للدراسات التاريخية العدد ١٢/ ١٩٦٤/ ٦٥ ، ص ١٢٩ .

(٣٩) لوريمر، دليل الخليج، القسم التاريخي جـ ١ ص ٢٢ .

(٤٠) مصطفى عقيل ، مرجع سبق ذكره ص ٥٠ .

(٤١) لوريمر ، مصدر سبق ذكره، القسم التاريخي جـ ١ ص ٦٣ .

(٤٢) مصطفي عقيل، التيارات السياسية في الخليج العربي ص ٥٥ .

(٤٣) نفس المرجع السابق ص ٥٥ ، ٥٦ .

(٤٤) صالح العابد، موقف بريطانيا من النشاط الفرنسي في الخليج العربي ١٧٩٨ ـ ١٨١٠ ص ٢٣ .

(٤٥) لوريمر، القسم التاريخي جـ ١ ص (٢٧)، أرنولدت ويلسون، تاريخ الخليج ص ٩٨ .

(٤٦) تبعد جمبرون عن هرمز بمسافة ستة عشر كيلو مترا تقريبا .

(٤٧) لوريمر، مصدر سبق ذكره ـ القسم التاريخي جـ ١ ص ٣٣، ٣٤ .

(٤٨) جاسك أو جاشك جزيرة تقع على مسافة ٣٥كم الى الجنوب الشرقي من بندر عباس، دائرة المعارف الاسلامية جـ١ص ٤٠١ .

(٤٩) Sykes, sir percy: A History of persia vol. 11. P. 190 london 1951

(٥٠) لوريمر، القسم التاريخ جـ ١ ص ١٩ .

(٥١) قشم وتنطق أحيانا جشم ويعرفها العرب باسم جزيرة الطويلة ويفصلها عن الساحل الفارسي قناة يتراوح عرضها ما بين ميل إلى خمسة أميال وتعرف لدى البريطانيين باسم مضيق كلارنس، لوريمر، القسم الجغرافي ج ١ص ١٨٩٣ .

(٥٢) د. صلاح العقاد، ندوة الدراسات العمانية ص ٨٠ .

(٥٣) مصطفى عقيل، مرجع سبق ذكره ص ٧٢ .

(٥٤) ارنولدت ويلسون، تاريخ الخليج ص ١٠٨ ، سيرمايلز، الخليج بلدانه وقبائله ص ١٨٦ .

(٥٥) استمدت الاتفاقية اسمها من ميناب ذات الاهمية الاستراتيجية نسبيا والتي تقع على الساحل الفارسي عند مدخل الخليج .

(٥٦) «لار» وتنطق «لارسن» احيانا وهى على بعد عشرين ميلا الى الجنوب الشرقي من بندر عباس وتقع ما بين قشم وهرمز، لوريمر، القسم الجغرافي جـ ٤ ص ١٣٥٤ .

(٥٧) لوريمر القسم التاريخي جـ ١ ص (٣٧)، ارنولدت ويسلون مرجع سبق ذكره ص ١٠٩، مصطفى عقيل مرجع سبق ذكره ص ٧٦ .

(٥٨) لوريمر، دليل الخليج، القسم التاريخي جـ ١ ص ٣٧ .

(٥٩) ارنولدت ويلسون، مرجع سبق ذكره ص ١١٠ .

(٦٠) Low Charles History of the indian movy 1613 -1863 vol, 1 p.p. 38- 45 london 1877.

(٦١) مصطفى عقيل مرجع سبق ذكره ص ٨٤ .

(٦٢) لوريمر، دليل الخليج، القسم التاريخي جـ ١ ص ٣٧، ٣٨ .

(٦٣) ارنولدت ويلسون، مرجع سبق ذكره ص ١١٧ .

(٦٤) د. جمال زكريا قاسم، مرجع سبق ذكره ص ١٠٢

(٦٥) نفس المرجع السابق ص ١٠٣ .

❋ ❋ ❋

عمان: خمسة وعشرون قرنا
في كتابات الرحالة

روﻻ الزين

كتابات الرحالة عن سلطنة عمان جمعها باحث فرنسي يدعى كزافيي بيغان بيلكوك في كتاب شامل صدر أخيرا في باريس باللغتين الفرنسية والإنجليزية وتمهيد بالعربية تحت عنوان «عُمان: خمسة وعشرون قرنا في كتابات الرحالة». يقدم الكتاب مقتطفات من نصوص لستين رحالة ينتمون إلى ٢٢ جنسية مختلفة مع تعريف مختصر بحياتهم. وهؤلاء منذ الاسكندر الأكبر (٣٢٦ ق. م.) وحتى عصرنا الراهن، توقفوا في مسقط أو زاروا مدنا عُمانية أخرى، وتركوا شهادات مكتوبة عن مشاهداتهم أو تجاربهم. كما أن الكتاب يحتوي على ما يزيد على ٢٥٠ صورة ولوحة تستعيد العصور الغابرة والرحلات المختلفة.

يقول بيغان بيلكوك في مقدمته : «بعد ثلاث سنوات من البحث والتقصي، توصلت يوما بعد يوم، إلى اكتشاف نصوص معروفة تارة ومجهولة تماما أو غلفها النسيان تارة أخرى، نصوص مثيرة للدهشة غالبا مصدرها رجال ونساء ذوو شخصيات متنوعة وشيقة. ويسمح تنوع وأصالة هذه النصوص بالقاء الضوء من خلال أقوال حقيقية، على الماضي

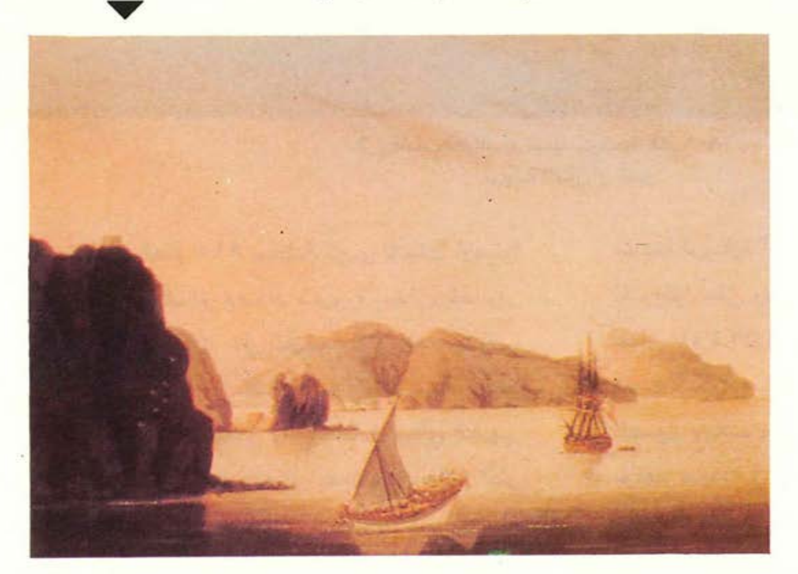
العريق لشبه جزيرة عمان منذ عهد الاسكندر الكبير في القرن الرابع قبل الميلاد». وهو يهدي كتابه إلى الصداقة الفرنسية العمانية، ويسجل باللغات الثلاث جملة مأخوذة عن أحد الرحالة الفرنسيين، فرانسوا دو بولاي لوجوز، الذي كان قد توقف في مسقط في ٢٩ تشرين الثاني (نوفمبر ١٦٤٨): «السفر يصنع الرجال والرجال يصنعون الاصدقاء».

ويقدم الباحث في مستهل عمله المراحل الكبرى لتاريخ عمان مع صفحة مخصصة لاسماء حكام سلالة آل بو سعيد، ويعرض في آخره ملحقين: الأول يذكر اسماء الممثلين الديبلوماسيين لكل من فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة في عمان منذ القرن التاسع عشر، في حين ينقسم الملحق الثاني الى ثلاثة اجزاء. الاول يقدم المراجع الخاصة بالرحلات الى عُمان، والثاني يجمع الرحالة الذين كتبوا عن مرورهم بعمان والذين لم يخصص لهم باب مستقل في الكتاب، والثالث مرجع عام للمؤلفات المتعلقة بعمان.

تبدأ الرحلة الاولى في القرن الرابع ق.م.، ويستند بيلكوك على كتاب «رحلة نيارك» اميرال الاسكندر الكبير الذي وضعه العالم البريطاني، ويليام فينسينت (١٧٣٩ ــ ١٨١٥) وترجمه الى الفرنسية جون باتيست بيلكوك العام ١٨٠٠ نزولا عند رغبة الجنرال بونابرت الذي كان لايزال يشغل منصب القنصل الاول.



مطرح منظر عام بريشة آر. تمبل ١٨٠٩



اشتهر نيارك بالرحلة التي قام بها من مصب الهندوس حتى بابل، فقد كانت المرة الأولى التي يبحر أسطول يوناني في المحيط الهندي. وعملية الاستكشاف هذه التي تعتبر أول حدث مهم في تاريخ الملاحة كانت تهدف، اضافة الى المغامرة البطولية، إلى غرض سياسي وتجاري كبيرين. وكان الإسكندر، في مشروعه الضخم لتأسيس أمبراطورية عالمية، يبحث في اقامة مواصلات مباشرة ومضمونة بين بابل والاقاليم البعيدة في امبراطوريته، وكذلك وصل الشرق كله بأوروبا. وقام نيارك باستكشاف الساحل الجنوبي لبحر عمان والخليج العربي، علما بأن الاسكندر كان يريد الاستيلاء على شبه الجزيرة العربية وتأسيس المستعمرات على ضفتي الخليج من أجل السيطرة كليا على التجارة بين بابل والهند مرورا بشبه الجزيرة العربية. إلا أن وفاته العام ٣٢٣ق.م. وضعت حدا لهذا المشروع الضخم الذي كان ينوي تسليمه إلى نيارك.

ومن الاميرال اليوناني، ينتقل بيلكوك إلى المسعودي، المؤرخ والجغرافي والفيلسوف العربي الذي ولد في بغداد في حدود



مطرح أثناء حكم السيد سعيد ـ رسمت عام ١٨٠٩ ـ ١٨١٠
بريشة الفنان آر. تمبل

٨٩٣م وقام ابتداء من العام ٩١٥ برحلة كبرى شملت أرمينيا وبلاد فارس والهند، وعاد الى بغداد مرورا بعمان، كما زار سوريا ومصر. ويعتمد بيلكوك على الترجمة التي وضعها الأب الفرنسي، أوساب روندو، لجزء من كتاب «مروج الذهب». وبعد المسعودي، يأتي ماركو بولو التاجر والرحالة الايطالي الشهير الذي قام برحلة العام ١٢٧٠ أوصلته الى بكين حيث مكث أكثر في عشرين عاماً في بلاط قبلاي خان. وكان هذا الاخير يرسله في مهمات إلى الهند وبلاد الفرس. وفي طريق العودة إلى مدينته، البندقية، العام ١٢٩٥ مر بسومطرة والهند وعمان..

واما الذي عرف بـ«ماركو بولو العرب» أو ابن بطوطة فيخصص له الباحث الفرنسي بالطبع فصلا. ذلك أن العالم المغربي واسمه الحقيقي الشيخ أبو عبدالله محمد بن عبدالله اشتهر كاحد أكبر الرحالة في التاريخ. ولد في طنجة عام ١٣٠٤ وتوفي في فاس عام ١٣٧٨، إلا إنه غادر مدينته في ١٣ حزيران (يونيو) ١٣٢٥ وهو في الواحدة والعشرين من عمره من أجل القيام بحجة إلى مكة المكرمة. فبعد أن قطع أفريقيا الشمالية ومصر وسوريا، وصل إلى المدينة المكرمة وأدى حجته. ثم زار بلاد الفرس وشبه الجزيرة العربية واليمن وعمان وساحل الصومال والهند وسيلان والصين. وبعد رحلة دامت ثلاثين عاماً عاد الى طنجة وإنما لفترة قصيرة، فما لبث ان غادرها مجددا لزيارة أسبانيا واستكشاف ضفاف نهر النيجر وداخل أفريقيا حتى وصل تمبو كتو. توقف ابن بطوطة مرتين في عمان، المرة الأولى عام ١٣٣١ بعد اقامته في مكة المكرمة التي دامت ثلاث سنوات فمر بعمان في طريقه الى بلاد الفرس ثم الصين. وبعد سنوات، وفي طريق العودة من الشرق الاقصى، توقف مجدداً في مسقط وقريات وقلهات. وأما رواية رحلاته التي كتبها من أجل سلطان المغرب فنشرت كاملة للمرة الأولى باللغة الفرنسية، يرافقها النص العربي عام ١٨٥٣. وفي ١٩٨٢، اعيد نشر رحلات ابن بطوطة بطبعة جديدة ترافقها التفسيرات العديدة.

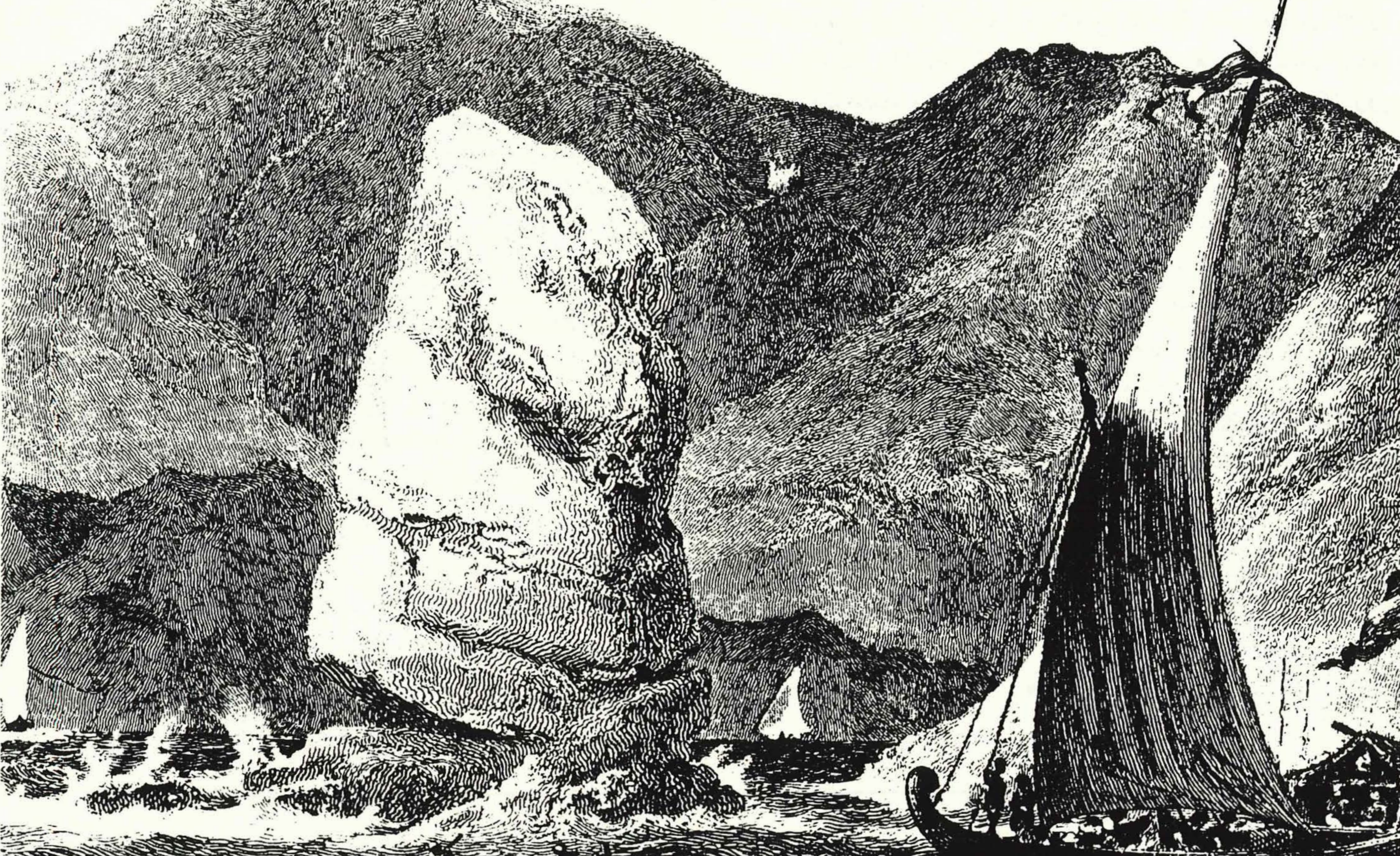
ومن البحارة الذين توقفوا في عمان الاميرال الصيني جانغ هي في القرن الخامس عشر. وكانت الرحلات البحرية الصينية المهمة بدأت في مطلع ذلك القرن مع سلالة «مينغ» لتظهر التفوق التقني الصيني وتقدمه على البرتغال واسبانيا اللتين لم تباشرا المغامرات البحرية إلا في نهاية القرن الخامس عشر. واشتهر جانغ هي (وهو مسلم صيني) في انحاء البلاد بفضل رحلات اوصلته بين ١٤٠٢ و١٤٣٣ إلى أكثر من ٣٥ بلدا، في سومطرة إلى سيلان وبحر عمان والخليج العربي وشواطىء شبه الجزيرة العربية والبحر الاحمر وزنجبار. وبالتالي، أدت هذه الرحلات الى نشر عدد كبير من الاعمال حول المعرفة

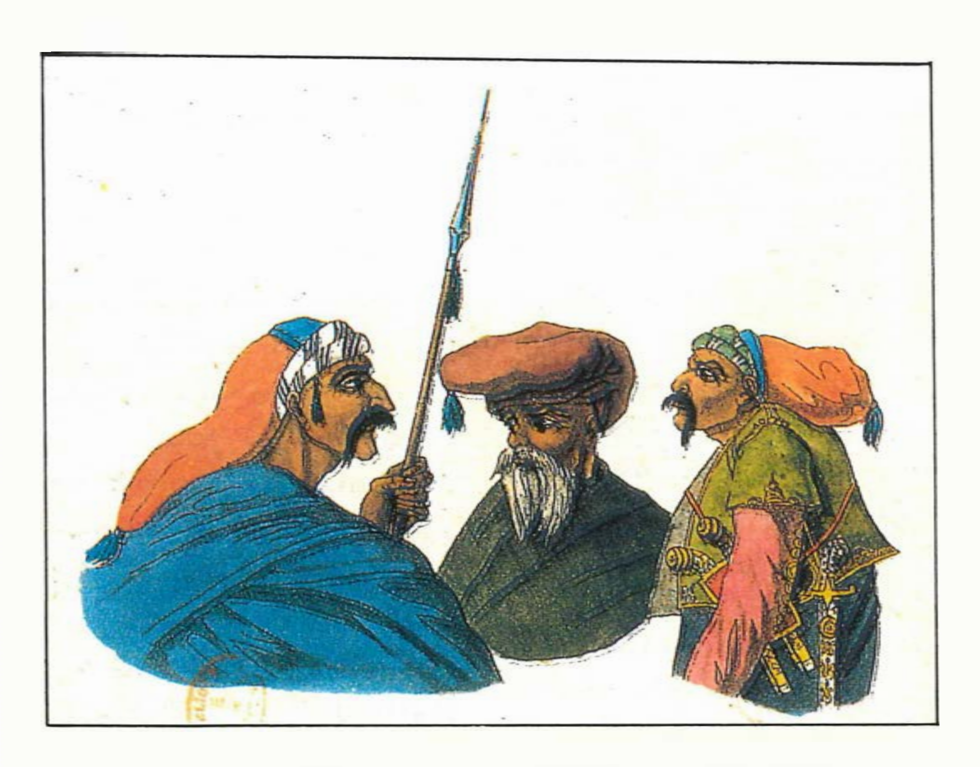
الملاحية والجغرافية للصينيين، وإلى رواية عن مغامرات جانغ هي وضعها عام ١٥٩٧ كاتب صيني باسم لو مودانغ. وفي المقاطع التي يمكن استرجاعها هنا عن توقف الاسطول الصيني في عمان ومشاهداته ما يلي : «الحليب ضروري في غذاء سكان عمان. يأكلونه مغلي أو مخلوط مع طعام آخر. في الأسواق، نجد الخراف والدجاج ولحومات مشوية أخرى، والفطائر وجميع أنواع أطباق الحبوب. وكقاعدة عامة، الأسر المؤلفة من شخصين أو ثلاثة أو أربعة لا تشعل النار من أجل طبخ طعامها، بل تشتريه حاضرا وساخنا..». وفي مكان آخر، نقرأ: «قدم ملك هذا البلد للأسطول الصيني أحصنة ولآلىء وحجارة كريمة، إضافة إلى رسالة مكتوبة على ورقة من ذهب».

ومن الرحالة المجهولين الذين يذكرهم كزافيي بيغان بيلكوك في كتابه التاجر الروسي اثاناس نيكتين الذي قطع بلاد الفرس عام ١٤٧٠ ثم توقف في مسقط ومنها عبر المحيط الهندي متوجها نحو الهند. وبعد ثلاث سنوات في المنطقة، قرر العودة الى روسيا إلا أن الاحوال الجوية أجبرته على الذهاب إلى أثيوبيا والتوقف مجدداً في مسقط قبل الرجوع الى شيراز فقم وتبريز... وعبور البحر الاسود للوصول الى بلاده. وعن رحلته التي دامت ست سنوات، خلف نيكتين كتابا عنوانه «رحلة عبر ثلاثة بحار» اكتشف المؤرخ الروسي كرازمين في محفوظات احد الاديرة في زاغورسك، فعمد الى نشره. وتظهر رحلة نيكتين أن الروس ابتداء من القرن الخامس عشر كانوا يقيمون العلاقات مع الهند، في وقت كان البحار البرتغالي فاسكو دي جاما مازال يفكر بوسيلة للوصول إلى تلك البلاد البعيدة من خلال طريق تلف أفريقيا.

ولما وصل أول برتغالي عام ١٥٠٧ إلى مسقط وهو الفونسو دالبوكر كي، نائب ملك ما عرف آنذاك بالهنود الشرقية او الهنود البرتغالية، فوصفها كالتالي: «مسقط مدينة كبيرة، كثيفة السكان، تحيط بها نحو داخل البلد، الجبال العالية. أما لجهة الشاطىء، فهي تقع عند حافة الأمواج. وراء المدينة، يمتد سهل كبير تغطيه تلال من الملح، ليس لان البحر يصل إلى هنا بل لان المياه ملحية وعندما تتبخر لا يبقى سوى الملح...». ويلاحظ أيضا: «كانت مسقط دائما سوقا للخيل وللتمر. إنها مدينة أنيقة للغاية، ومنازلها جميلة. تزود في الداخل بمؤن القمح والذرة والشعير والبلح. وهذه المنتجات تخزن هنا قبل أن تحمل على أكبر عدد من السفن».

أما الصائغ الفرنسي، جان باتيست تافرنيي الذي يعتبر أشهر رحالة في القرن السابع عشر والذي توقف في مسقط عام ١٦٣٦، في





شخصيات عمانية بريشة الضابط البريطاني جون جونون من القرن التاسع عشر

خبر: «أمير مسقط يملك أجمل لؤلؤة موجودة في العالم، ليس لحجمها لأنها لا تزن سوى اثنى عشر قيراطا وليس لكرويتها الكاملة، بل لأنها صافية وشفافة إلى درجة انه يمكن مشاهدة الضوء عبرها.

في القرن السابع عشر حتى القرن العشرين، يتابع الكتاب الرحلات الطريفة والشيقة التي قام بها البرتغاليون والعثمانيون والايطاليون والفرنسيون والبريطانيون والهولنديون والأمريكيون.. مركزا على شخصية أو أخرى من هؤلاء المغامرين أو المغامرات الذين توقفوا في مسقط أو في مدينة عُمانية أخرى، وسجلوا ذكرياتهم وانطباعاتهم في كتب أصبحت نادرة اليوم. ومن النساء الشهيرات اللواتي توقفن في مسقط، النمساوية ايدا بفايفر (١٧٦٧ ـ ١٨٥٨) التي بدأت حياتها كربة عائلة، ولكنها بعد وفاة زوجها واستقلال أولادها كرست حياتها لولعها العميق، بالسفر والترحال. ففي العام ١٨٤٢ وهي في الرابعة والأربعين من العمر، غادرت فيينا وجالت في تركيا وسوريا وفلسطين ومصر. وبعد ذلك، توجهت شمالا لزيارة السويد والنرويج وايسلندا... إلا أن هذه الرحلات لم تكن سوى مقدمة لمغامرتين ضخمتين قامت بهما ايدا بفايفر: فهما جولتان حول العالم، الأولى دامت من ١٨٤٦ حتى ١٨٤٨ والثانية بدأت في ١٨٥١ وانتهت عام ١٨٥٤. نشرت عددا كبيرا من الكتب عن رحلاتها التي عرفت رواجاً كبيراً وترجمت إلى لغات مختلفة. وكانت قد توقفت في مسقط في أيار (مايو) ١٨٤٨، ومن بين المشاهدات التي دونتها في كتاب «رحلة حول العالم تقوم بها امرأة». كانت التالية: «النساء في مسقط ترتدين نوعا من القناع مصنوع من القماش الأزرق تمسكه المشبكات أو السلك الحديدي، وهو لا يلمس الوجه. وهذا القناع مقصوص بين الجبين والأنف، وبالتالي يمكن رؤية أكثر من العينين. ولا تضعن هذا القناع سوى عندما تبتعدن عن المنزل...».

توقف الكتاب في مسقط أيضا وسجلوا تأملاتهم، وكان أبرزهم الفرنسي بيار لوتي من «الاكاديمية الفرنسية» الذي مر بعمان عام ١٩٠٠ وكتب عن مسقط قائلا: «... المدينة التي تبدو من بعيد بيضاء كانت فصلا من الشوارع الصغيرة المغطاة حيث كان يخيم شبه ظلام تحت تسقيفات منخفضة في الداخل، كان يحفنا سحر وقلق في آن. كنا نخضع بافراط الى ذلك الاضطراب الذي لا يحمل اسما وينبعث، في الشرق بكامله، من الصمت، من الوجوه المحجبة من المنازل المغلقة..».

وينتهي الكتاب برحلتين ديبلوماسيتين معاصرتين الى عمان: الأولى زيارة الملكة اليزابيث ملكة بريطانيا العام ١٩٧٩، والثانية زيارة الرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران العام ١٩٩٢.

* * *



الواسطي

رسم مقامات الحريري فاختصر الفنون الإسلامية

بلند الحيدري *

«إن أهمية الواسطي الفنية هي في أنه استطاع بطريقة تعبيره اقناعنا بان ثمة عالما ممكنا باستطاعته ان يحتند على عالم عياني في استشفاف الحقيقة ودون ان ينقله»

شاكر حسن السعيد

«قد استطاع ان يأتى بأروع ما انتجته المدرسة البغدادية، وهذا يعطى الانطباع أن هذا الانتاج الفنى هو أحسن ما يمكن ان يشار اليه بالنسبة لذلك العصر».

«بلوشيه»

كان الرجل قد أكبر عمله وأخذته نشوته به حتى نسى ان يقدم نفسه الينا معرفا بشخصيته وبتاريخ ميلاده أو يشير بطرف من إصبعه إلى نسبه فنعرف من هو هذا الذى خلف لنا كل تلك الصور الرائعة التى يقول عنها البروفيسور «م.س. ديماند فى كتابه «الفنون الاسلامية» واصفا عظمتها «ولاشك ان الواسطي كان مصورا عظيما لانه استطاع ان يجمع بين التأثيرات المسيحية الشرقية والتأثيرات الايرانية ويخلق منها اسلوبا اسلاميا جديدا».

وبقدر ما أكبر هذا الرجل عمله فدقق فى كل جزء من أجزاء صوره تدقيقا ممعنا فما ترك للون ان يطغى على لون او لخط ان يشذ عن مساره، تغافل عن نفسه واكتفى بصوره أثرا يدل عليه بحيث لم يترك وراءه غير ثلاثة سطور تناقلها خلفا عن سلف حتى انتهت بعد تدقيق وتنقيب فيها الى المؤرخ الاستاذ ميخائيل عواد ليثبتها دون اضافة جديد اليها هو يؤرخ للواسطي فى دراسته «يحيى الواسطي شيخ المصورين فى العراق» مكتفيا بقوله «ويعد يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي فى طليعة المصورين فى العراق فى هاتيك الايام، بل هو شيخهم وأستاذهم وإمامهم فى هذا الفن الجميل... نشأ هذا الفنان الواسطي فى المائة السابعة للهجرة فى واسط من المدن الشهيرة فى العراق وموقعها بين البصرة والكوفة وفى تلك المدينة العامرة تعلم التصوير وتمهر فى فنونه».

ولعلنا لانجانب الواقع والصواب كثيرا إن ذهبنا فى زعمنا إلى القول بأن هذا الاهمال فى تثبيت تواريخ المبدعين فى الفنون التشكيلية الاسلامية ربما يعود الى النظرة المتوارثة عند المسلمين عن استهجان الرسم والنحت والقول بتحريمهما وحمل اعمال الرسامين والمزخرفين على محمل التزيين العرضى لباب دار او سقف او غرفة او واجهة عمارة مما استوجبتها حياة الترف والبذخ التى عمت ايام العباسيين، وكذلك ما استخدم من رسوم لتزيين الكتب، وان ممارسى هذه الفنون هم دون الآخرين من المبدعين من الكتاب والشعراء وان اسماءهم لاتستحق الوقوف عندها فى فهرست او كتاب يتعقب اثارهم ويدون اسلوب تطورهم ويناقش ما ابدعوا ويؤرخ لهم، وربما كان الواسطي اكبر حظا من غيره من الرسامين الذين عثرنا على اعمالهم ولم يتسن لنا حتى معرفة اسمائهم فقد اتيح له ان ينفرد بصفحة فى نهاية مخطوطة مقامات الحريري التى قام برسم تسع وتسعين صورة لها، كان له ان يدون فيها قوله «فرغ من نسخها العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمد بن ابى الحسن بن كوريها الواسطي بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة اربع وثلاثين وستمائة».

مقامات الحريري

يكاد يحصر عدد غير قليل من دارسي الادب العربى من عرب ومستشرقين بداية نشوء ادب المقامات بمقامات بديع الزمان الهمذانى الذى عاش فى القرن الرابع للهجرة ويذهب بعضهم ومنهم الدكتور زكى مبارك الى مد تاريخ بدايته الى القرن الثالث للهجرة ناسبا الى «ابن دريد» اول عمل من هذا الضرب من ضروب الادب كما عثر على ذلك فى بعض كتب الادب العربى القديم اما من الكتاب المتأخرين ممن مارسوا الكتابة فى أدب المقامة فهو الشيخ ناصيف اليازجى الذى ولد عام ١٨٠٠م وتوفى فى عام ١٨٧١م وكان فى اسلوبه ملتزما بما ورث عن الهمذانى والحريرى من نسج ادائى فى رواية الاحداث وبناء الجمل وحتى رسم شخصية البطل.

وتكاد المقامة ان تكون لونا من ألوان القصة لولا ان كاتبها لايولي اهتماما لتطوير الحدث على ما هو مألوف فى ادب القصة ولولا جنوحه الى اصطناع البراعة اللغوية وابراز تمكن الكاتب من ادائيته البيانية الى حد يضيع فيهما احيانا وضوح القصد من الحدث وكأن الغاية ليست بأكثر من التأكيد على تلك البراعة وذلك الاسلوب البيانى المملوء بالزخرفة اللفظية.

وثمة شخصيتان فى الادب العربى احتكرتا الاهمية المتزايدة فى هذا المجال الادبى هما الهمذانى والحريري وقد ولد الاخير منهما فى البصرة عام ١٠٥٤م وتوفى فيها عام ١١٢٢م ويعد الحريري من نحويي مدرسة البصرة ومن كتابها المقلدين واحد ادباء بدء الانحطاط الادبى فى تاريخ الادب العربي وقد شغل لفترة من الزمن منصب «صاحب الخبر» فى البصرة اى المسؤول عن بريدها وكان موضع احترام أهليها لفرط ذكائه وفطنته وفصاحة لغته، وعلى الرغم من ان «أبا القاسم بن علي الحريري» قد ترك تصانيف ادبية عديدة إلا انه لم يشتهر إلا بمقاماته التى ماتزال تتناقلها كتب الادب العربي.

وهو ينسج فى مقاماته على منوال الهمذانى معتمدا شخصية الراوى واسمه فى مقاماته «الحارث بن همام» الذى اوكل اليه القيام بسرد مغامرات بطل المقامات «ابو زيد السروجى» وهو كبطل مقامات الهمذانى ممن يحترفون الكدية فيصور لنا عبر خمسين مقامة صورا مختلفة للظروف التى مر بها بطل المقامات بأسلوب ساخر حينا وجاد حينا آخر... إلا ان طغيان التكلف على مقامات الحريري قد ذهب ببعض رونقها وكذلك ميله الشديد الى الزخرفة اللفظية والتنطع فى اقامة جملة وتأكيد الصناعة تأكيدا مبالغا فيه كأن يورد ابياتا من الشعر يمكن لقارئها أن يتلوها من اولها او من آخرها كمثل قوله:

اس ارملا اذا عرا — وارع اذا المرء اسا
اسل جناب غاشم — مشاغب ان جلسا

مما هبط بمنزلتها عن منزلة مقامات الهمذانى فى نظر غير واحد من الذين اقاموا المقارنة بينهما.

---

* بلند الحيدري من رواد الشعر الحديث في العراق، مقيم في لندن

وتؤكد بعض الروايات التى تواترت عن مقامات الحريري بأن شخصية بطلها شخصية حقيقية، فان ابا زيد السروجى كان من الشحاذين المتميزين بحسن لغته وجميل تصرفه وعمق نظرته الى الاشياء بل ان الحريري نفسه يقول بذلك «اجتمع عندى عشية ذلك اليوم جماعة من فضلاء البصرة وعلمائها فحكيت لهم ما شهدت من ذلك السائل وسمعت من لطافة عبارته فى تحصيل مراده وظرافة اشارته فى تسهيل ايراده، فحكى كل واحد من جلسائه انه شاهد من هذا السائل فى



مسجده مثل ما شاهدت، وانه سمع منه فى معنى آخر فصلا احسن مما سمعت وكان يغير فى كل مسجد زيه وشكله ويظهر من فنون الحيلة فضله فعجبوا من جريانه فى ميدانه وتصرفه فى تلونه واحسانه.. فأنشأت المقامة الحرامية ثم بنيت عليها سائر المقامات وكانت أول شىء صنعته».

وقد استطاعت هذه المقامات أن تنقل الينا عبر سرد قصص ابى زيد السروجى الكثير من ملامح المجتمع البصري فى العهد العباسى، من حكايات تتناول شخصيات اجتماعية معروفة الى

رسم معالم المدن آنذاك الى تفصيل فى عادات اهل ذلك الزمان مما صارت المادة الاساسية لرسوم الواسطي التى زين بها هذا الكتاب فاغلى من قيمته ومد بعمره، والكتاب محفوظ فى المكتبة الاهلية بباريس تحت رقم ٥٨٤٧ عربى ويقول الدكتور محمد مكية فى دراسته عن «تراث الرسم البغدادى» بأن هذه المخطوطة اى مخطوطة باريس «لم تكن النسخة الباقية من هذا الاثر النفيس فقد وصلت إلينا نسخة أخرى من مقامات الحريري هى المخطوطة المحفوظة الآن فى متحف لينتجراد وتضم مجموعة من الرسوم الرائعة، ولم تلق هذه المجموعة العناية اللازمة ولعل ذلك بسبب التشويه الذى وقع عليها جراء حز رقاب المخلوقات الحية فيها بخطوط سود دلالة على أنها ميتة كى لايقع عليها المنع والتحريم.

مدرسة بغداد للتصوير

على الرغم من أن دارسي الفن الاسلامى يذهبون الى القول بأن المسلمين عرفوا الرسم على الورق منذ القرن الثانى الهجرى فان ما وصلنا من تلك الرسوم لايعود بتاريخها لاكثر من اوائل العصر العباسى وربما اواخر العصر الاموى وتقوم مدرسة بغداد المثل المتكامل لهذا الفن من حيث وحدة الشخصية الفنية فيها ومن حيث كونها المطلق الرئيسى الذى تسربت منه اساليب تصوير المخطوطات الادبية والعلمية الى باقى البلاد الاسلامية.

وقد استقرت تسميتها على مدرسة بغداد على اساس ما كان لبغداد من قيمة حضارية فى تلك المرحلة من التاريخ التى تمتد ما بين القرنين السادس والثامن للهجرة ١٢٠٠-١٤٠٠م ومايزال بعض المؤرخين من المستشرقين ميالين الى تسميتها بمدرسة ما بين النهرين او المدرسة السلجوقية او المدرسة العباسية ولكل منهم ما يقيم له فى الحجة اسبابا مختلفة ومن هؤلاء ايضا من يقول بأن اصول هذه المدرسة تعود الى غير بغداد كإيران ومن ثم الصين إلا ان ما يوردون من حجج لاتقوم دليلا كافيا على ذلك ويرد الدكتور زكى محمد حسن الذى يعتبر مرجعا مهما فى تشخيص الفنون الاسلامية فى كتابه «مدرسة بغداد فى التصوير الاسلامي» على احد القائلين بنسبة مدرسة بغداد الى الايرانيين او الصينيين وهو «م. ساكسيان» بقوله: «ولكن ليس ثمة دليل على أن ايران عرفت فى العصر اسلوبا فنيا فى التصوير يخالف ما عرف فى بغداد فضلاً عن أن المجموعة المحفوظة فى استانبول والتى احتج بها ساكسيان لايمكن نسبتها الى ما قبل العصر المغولى بل انه يؤكد فى ذات الدراسة على «ان تزويق المخطوطات بالتصاوير وتزيينها بالاصباغ البراقة فن حملت بغداد لواءه فى القرنين السادس والسابع الهجريين ولكنه ازدهر فى مراكز اخرى من ديار الاسلام فعرفته الموصل والكوفة وواسط وغيرها من بلاد الرافدين، كما امتد الى ايران ومصر والشام بل لقد امتد تأثيره الى الرسوم الحائطية الاسلامية فى البرطل بقصر الحمراء فى غرناطة والى بعض المخطوطات العربية فى الاندلس» ومن ابرز خصائص مدرسة بغداد فى التصوير جنوح فنانيها الى عدم ايلاء اهتمام بالطبيعة على الشكل الذى برزت فيه فى الصور التى رسمها فنانوا الشرق الاقصى وعدم عنايتهم بالنزعة التشريحية او التقيد بالنسب الخارجية للاشكال المرسومة كالتى سعى الى تأكيدها الفنان الاغريقي.. كما ان رسوم مدرسة بغداد ذات ميل الى التسطيح ولم يول فنانوها أهمية لغير بعدين من ابعاد الصورة هما طولها وعرضها اما العمق او المنظور العمقى فلم يبرز اهتمام به إلا ابان القرن التاسع الهجري وبشكل عرضي لايؤكد تحولا اليه.

ولقد كان من جراء هذه النزعة التسطيحية ان اصبح للمكان بمعناه الشامل مفهوم رمزى وللعلاقات به قيم مرتبطة بمفاهيم تنعكس عليها مواقف اجتماعية وسياسية فالكلب لابد من ان يكون صغيرا فيرسمه وان كان فى اول الصورة والخلفية لابد من رسمه كبير الحجم وان كان فى اخر الصورة وذلك بالنظر للقيمة الاجتماعية الممنوحة لكل منهما من خلال الحدث الذى قصد الفنان ابرازه، ومركز الاشياء بالنسبة للحدث ذاته، ومن هذا قامت لمدرسة بغداد تعبيريتها الخاصة التى انعكست على القيم التشكيلية لها من حيث تعدد زوايا الرؤية للموضوعات وما اطلق عليه اسم الرسم بأسلوب «عين الطائر» الذى يشرحه نوري الراوي فى دراسته «ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب» بقوله «ان هذه النظرة التى يطلق عليها العلماء نظرة عين الطائر هى احد تقاليد المدارس الاسلامية التى جاوزت حدا اصبحت معه لا تقنع بتسجيل زاوية النظر وحسب بل تطمح الى اراءة حيز المكان بشكل جامع وهى فى حالة تلتقى برسوم الاطفال وترتبط بها حسب المقاييس الفنية الحديثة بأكثر من وشيجة».

ومما لاريب فيه ان رسم الحقيقة الظنية للاشياء توارثه الفنان الاسلامي عن الحضارات القديمة التى مرت بها بلاد ما بين النهرين، فنحن ان دققنا النظر فى تمثال «اللبوة الجريح» الاشوري نجد ان السهم يتجاوز وضعه الخارجى الى داخل اللبوة مصورا التمزق الداخلى لها وكذلك عند رسمه للانهر اذ كثيرا ما كان يعرج الى رسم انواع الاسماك الموجودة فيها.

ويعزو نوري الراوي ذلك الى كون هذه «النظرة منحدرة من ممارسات الفنانين للفنون الزخرفية المسطحة التى تؤلف الجانب الاكبر من الفنون الاسلامية وعلى علاقاتها الشكلية التى تعتمد كل القيم الجمالية التى انطوت عليها تلك الفنون وهو رأى يمكن الاخذ به لحد ما من حيث ان الزخرفة تتيح الحرية للفنان الاستعانة بالاشكال المختلفة لتعزيز الجانب الزخرفى» إلا اننا لابد ايضا من ان نأخذ بنظر الاعتبار التداعى فى الصور المرافق لعملية الخلق الفنى ومحاولة رصدها وتثبيتها، فالنهر اوحى بالسمك والسهم اوحى بالتمزق الداخلى وهو ما نسميه

بالحقيقة الظنية التى نتجاوز بها الحقيقة البصرية.

الأهمية الفنية لرسوم الواسطي

لا اعتقد أن فنانا من الفنانين القدامى أثارت اعماله ما أثارته أعمال الواسطي فما وقعت عين اختصاصي بالفن إلا وانجذب لروعتها وأخذته الدهشة بدقتها وتناسق كتلها والوانها وأنسياب خطوطها فهي عند البروفيسور ج. س ديماند مؤلف كتاب الفنون الإسلامية «بديعة ورائعة جدا» وهي عند المستشرق الفرنسي الكبير «ماسينيون» «من أروع الاعمال الفنية الموجودة اليوم» بل أنه أصبح محفزا للكثيرين من فنانينا المعاصرين فقد أثر لفترة طويلة على الفنان العراقي جواد سليم وفي غير مكان من رسائله ودراساته أشار اليه باعجاب كبير خاصة صورته «الجارية والجمال العشرة» إذ يقول عنها في احدى رسائله «انها صورة مجموعة جمال، وجمال العراق تعرفها جيدا لا يتعدى لونها لون التراب ولقد صورها هذا العبقري العظيم كل جمل بلون يتناسب من اللون الذي بجانبه».. ويقول عنه الرسام شاكر حسن السعيد «إن أهمية الواسطي الفنية هي في أنه استطاع بطريقة تعبيره اقناعا بان ثمة عالما ممكنا باستطاعته ان يستند على عالم عياني في استشفاف الحقيقة ودون ان ينقله» ويذهب بول غير اغوسيان إلى أبعد من ذلك في تحديد علاقته بالواسطي فيقول: «عندما يصور الواسطي قاضيا يحكم على ولد خالف والده، فانا أقدر أن أفهم عمق الواسطي رغم أنني لا أقدر أن اصل اليه.. أنني اجرب أن اغار من فنه وافتح لفني بابا جديدا منه لأصل إلى قوته وروحه لا إلى صوره.. وإلى صبره وإيمانه لا لنقل ألوانه وخطوطه وبقدر ما أتعب مثل ما تعب لأصل إلى ما وصل وعندها أكون قد دخلت حقا في التراث».. ولو أردنا أن نبحث في تقويم أثر الواسطي لكان علينا أن نفرد له بحثا خاصا على ما نأخذ على غالبية فنانينا من ضعف اطلاعهم على التراث الفني الاسلامي ومن سقوطهم المباشر في ربقة المعطيات الفنية الأوروبية حيث درسوا وتأثروا ولعلني لست على كثير خطأ إن قلت بان انعطافا كبيرا سيحدث في أعمال فنانينا القادمة بتأثير محاولة تواصلهم بالتراث الفني العربي والاسلامي وقد بدأ بالفعل عبر محاولات العديدين الافادة من الزخرفة العربية والخط العربي مما لم يعد جديدا أن نرى أثرا منهما في الكثير من معارض رسامينا.

بقليل من المداد الأسود وبقليل من بقايا حرق الياف الكافور ومزجها بزيت الخردل وبقليل من الألوان التي كان يقوم أحيانا بنفسه في تحضيرها استطاع الواسطي ان يتبوأ مكانة عالية في تاريخ الفن العالمي ما اتسع مثلها لغير عدد قليل من فناني العالم الكبار، وحتى عد الممثل الرئيسي للفن الاسلامي الذي يمكننا ان نختصر به اهم مميزات هذا الفن عبر جانبيه التشكيلي والاجتماعي وان لم يكن قد اضاف اليها الكثير مما يقوم قواعد جديدة من حيث القيم الرئيسية لهذا الفن فهو كما يقول عنه المستشرق «بلوشيه» قد استطاع ان يأتى بأروع ما انتجته المدرسة البغدادية، وهذا يعطى الانطباع أن هذا الانتاج الفنى هو أحسن ما يمكن ان يشار اليه بالنسبة لذلك العصر».

وقد كان له عبر هذه الطاقة الاخاذة في اجادة استخدام القيم اللونية الزاهية بدقة ورفع مستوياتها التعبيرية، وعبر ما يقيم من علاقات بينها وبين خطوطه المنسابة لتحديد قسمات وجوه شخوصه العربية ولتفسير حركاتها وعبر ادراكه الذكي لكيفية الاستعانة بالزخرفة بحيث لا تحول العمل الفني الى جهد زخرفي بحت تبقى وسيلة تعبيرية تنقل احساس العربي ازاءها إلى جانب قيمتها الادائية في التعامل مع باقي أجزاء الصورة.. أقول لقد كان له من خلال كل ذلك ان ينفرد بالمستوى الذي حققه ضمن اطار القيم المتعارف عليها في الفن الاسلامي.. هذا مع العلم بأن للواسطي ثمة إضافات على جانب من الاهمية كتلك التي اطلق عليها الاختصاصيون اسم «اجتماع الديدان» بسبب ميله الى رسم أمواج المياه على شكل مجموعة ديدان تتحرك في ذبذبات متجانسة مما يعطيها تجسيدا ايقاعيا رائعا.

ويلاحظ على رسوم الواسطي بوضوح مدى فهمه لجزئيات صوره بحيث ينزع عند رسمه للأشخاص إلى تجاهل الحدود النسبية للأشكال ليفسح بذلك المجال لبروز تعبيرية تلك الأشخاص عن نفسها بدقة بينما هو أكثر التزاما بالواقع عند رسمه للحيوانات لادراكه أنها في الحدث عنصر عرضي وليس عنصرا جوهريا كالانسان مثلا.

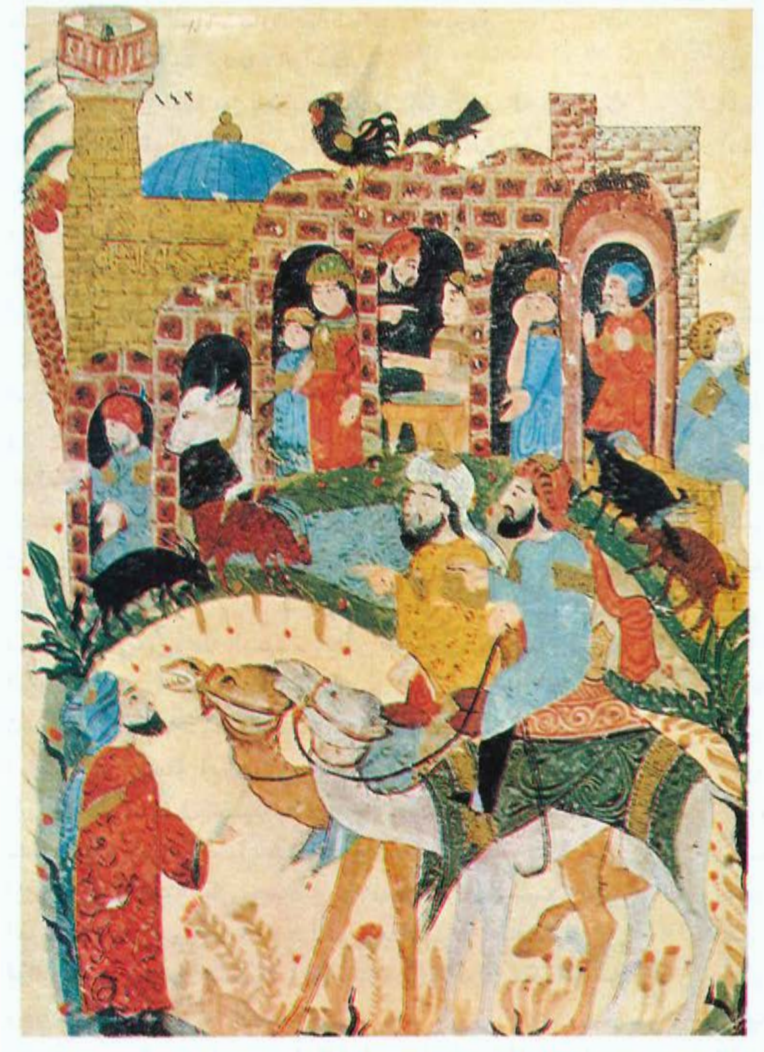
وفي دراسة ممتازة لشاكر حسن السعيد عن «الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي» يحدد معطيات الواسطي التي تميزه عن سواه من الفنانين الذين سبقوه قائلا: «اجل سبق لمحاولات من هذا القبيل ان انجزت إلا أن الأمر يختلف لدى الواسطي هنا في كونه - الحديث عن البعد الثالث - يسقط عن حسابه عامل البروز في النحت التسطحي كبعد (عمق) مسبيد لا اياه بعاملي اللون والاضاءة، وهما وسيلتان من وسائل السطح التصويري. وبمعنى آخر، إن اللون والضوء والعتمة ستتولى في السطح المرسوم الدور الذي يتولاه البعد الثالث وهو العمق في فن التسطيح من ابراز في المنظور والتجسيد في نفس الوقت مع انصياعهما للعالم الذي يتجسدان فيه».. وطرح مفهوم البعد الثالث على هذا الشكل وبمثل هذا الاستنتاج جدير بالدراسة المعمقة.

ولعل من أبرز مقومات شخصية الواسطي الفنية هي تلك القابلية الممتازة على الاستلاف من كل المعطيات الفنية التي وصلت اليه من فنون فارسية بيزنطية وتأثيرات مسيحية وساسانية بل وحتى ما استطاع ان يدركه من بعض جداريات الاشوريين بشكل من الأشكال ومن ثم هضمها، فاعادة صياغتها مجددا بما ينفرد بها أصالة اسلامية جديدة تصير

معها حتى طريقته في رسم العيون من جانبي الوجه لو أننا ننظر إليها من الامام وهي ما عهدناه في فنون وادي الرافدين القديمة وكأنها خاصية مميزة له بما اعطى الاسلوب من ايحائية تعبيرية خاصة به.

الواقع الاجتماعي عند الواسطي

وللواسطي قدرة عجيبة على رصد الحياة الاجتماعية بدقائق أمورها، حتى لتشعر معها بأن الكلمة وما لها من قدرة على التعبير في مقامات الحريري كانت دون رسومه في نقل الجو العام وتثبيت معالم الحياة يومذاك من حيث تباين مقام كل شخص جاء الحديث على سيرته من جلسته وايماءته وملابسه وحركة يده، وفي بحث للسيدة ناهدة عبدالفتاح النعيمي عن «المرأة في رسوم الواسطي» استعرضت فيه دقة الواسطي في التعبير عن حياة المرأة من خلال تحليلها لعدد من المقامات فقالت في مقدمة بحثها: «شملت رسوم الواسطي نواحي الحياة الكثيرة لما ورد في المقامات ولم ينس الواسطي المرأة ودورها في المجتمع فرسمها في صور عديدة أظهرها مرة وهي تغزل الصوف لتنسج الثياب والخيام، وأخرى تستجدي في المسجد والخيام، وأخرى تستجدي في المسجد المصلين وتارة تشكو زوجها إلى الحاكم وأخرى الى القاضي، واذا ما فارق الحياة احد اهليها انبرت تلطم الخدود وتمزق الثياب وتندب وتصرخ على فقده، ومرة تحضر الخطب والمناقشات وأخرى ترعى الابل وتسوقها امامها، ثم ينتقل الى القرية فيصورها أجمل تصوير ويعود فيعكس عادة اكرام الضيف عند العرب إذا ما زارهم أحد، ثم صور المرأة بجرأة وواقعية ساعة الولادة وإذا ما كانت المرأة من الرقيق فتعرض في سوق النخاسين للبيع وهكذا صور الواسطي النساء في أشكال مختلفة وأوضاع متعددة وملابس متنوعة تتفق ومكانتهن الاجتماعية».



ويذهب الكثير من دارسي صور الواسطي إلى التأكيد على كونه تجاوز المقامات في التعبير عن مختلف جوانب المجتمع يومذاك عبر شخصيتين متلاحمتين هما «الحارث بن همام» الثري العربي و«أبو زيد السروجي» الشحاذ الذي يتحايل على الحياة بأنواع الحيل والمكائد ليستطيع أن يدبر أمر معيشته مجسدا ذلك بدقة كبيرة استطاعت أن تعكس الكثير من القيم الاجتماعية والفوارق الطبقية يوم ان اختفى ابو زيد السروجي تحت زي امرأة عجوز أو يوم أن قام خطيبا يعظ الناس في أمور دنياهم أو يوم أن صير نفسه جمالا يرعى الأبل على مقربة من مضارب بني حرب، حتى ليقول عنه الدكتور محمد مكية في دراسته «تراث الرسم البغدادي» بان رسوم الواسطي «التي أوضحت تلك المشاهد الأدبية بالصور كانت أدق تعبير واوسع دراسة مباشرة للمجتمع الاسلامي وطبقاته المختلفة انذاك، وهي بالتالي خير وثيقة مادية ساعدتنا على التعرف بتلك المجتمعات بطريقة لم تتمكن من تحقيقها عن طريق النصوص الادبية والتاريخية الواردة في تآليفهما الغزيرة».

وكثيرا ما كان الواسطي يجزىء صورته إلى جزءين أو أكثر تمكينا لتبيان الفوارق الاجتماعية أو تعبيرا عن ازدواجية في الموقف كما نجد ذلك واضحا في صورته للمقامة (٢١) حيث نرى في أسفل الصورة ابا زيد يهاجم والي المدينة بينما نرى الوالي وحاشيته في أعلى الصورة في جلسة مترفة ومثل ذلك ما نراه في لوحته «مسافرين في المدينة» إذ رسم في القسم العلوي من اللوحة تفاصيل المدينة مبينا طبيعتها المعمارية باطواقها وغرف المنازل وجوامعها بشكل مستقر وثابت بينما تتحرك في القسم السفلي منها جموع الناس عبر حياتهم اليومية.

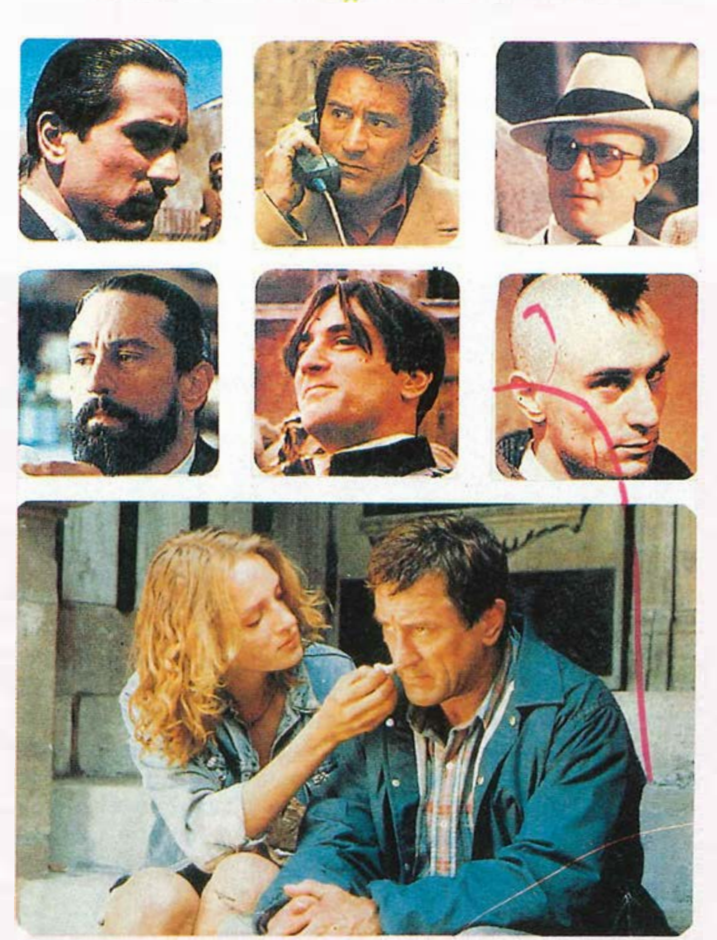
لقد كان الواسطي فنانا كبيرا وكان إنسانا كبيرا وبهما استطاع أن يؤكد أصالته الرائعة، فمتى يكون لنا منه أكثر من مثل في فنانينا الجدد؟.

* * *



الوجه والقناع

تأملات في التمثيل



وجوه روبرت دي نيرو

أمين صالح *

- ١ -

ماهى الحاجة العميقة التى يشعرها المرء للتمثيل؟ ما هو الباعث الذى يدفعه لان ينتحل هوية اخرى وشخصية اخرى، لان يغير شكله الخارجى ويرتدى هيئة كائن متخيل؟

ربما يشعر بشخصيات لاتحصى، متباينة ومتناقضة فى السلوك والتفكير والعواطف والمظهر، تتعايش فى داخله وتتأجج راغبة فى الانبعاث والبروز على السطح وممارسة كينونتها الخاصة، هذه الشخصيات كلها تشكلها حقيقة المرء ذاته... بدونها قد لايشعر أنه قادر على تحقيق وجوده.

ربما يلبى التمثيل الحاجة الى الدفء والحماية والامتلاء،

* أمين صالح : قاص وناقد سينمائي من البحرين

الكثير من الممثلين يشعرون بـالفراغ بعـد انتهائهم من التمثيل، ذلك لان أعماقهم تصبح خاويـة او مستنزفة، من جهـة اخرى، لابد ان الممثل يتملكـه خوف من العزلة لكى يتـوق الى الاضواء الساطعة ويـرغب فى ان يكون محور الاهتمام والرعـاية، الظلام رفيق العـزلة... من هنـا تأتى الحاجة الملحـة لان يكون مـرئيا، فالحجب ينفى وجـوده انه شكل من اشكال الـدفاع عن النفس، لكن الاضـواء تعنى ايضـا الشهـرة والثـراء والنجـاح: مجالات مغوية وذات اشعاع خـاص.الممثل فى حالة بحث دائم عن الآخر انه يسعى الى ذات جـديدة كى يكونها ليغيرها فيما بعـد، هويته الخاصة تصبح مشوشة انه يصبح كل شخص ولا احد.انتحال هويات اخرى: ألا يعنى فى بعـض جوانبه ان الممثل لايحب ذاته، او على الاقل يشعر بأنه غير راض وغير قـانع بحياته الطبيعية، وما ارتداء الاقنعة إلا وسيلة لاخفـاء النقائض والشوائب ونقاط الضعف؟

يقول الممثل «هنـري فونـدا»: حين اصبحت ممثلا، اكتشفت ان التمثيل ممتع وعـلاجى، التمثيل كان قنـاعـا لشاب خجـول مثلى، عندما امثل اتخلص من الخجل واكون شخصا آخر.

بينما ترى الممثلة الفـرنسية ايزابيل هوبير فى التمثيـل نوعا من العلاج النفسى، وطريقة لتحرير الذات من هموم معينة.

وربما يكمن البـاعث للتمثيـل فى ارضـاء او اشبـاع الميـول النـرجسية عنـد الممثل او الممثلـة، ان يكـون فى البـؤرة مرئيـا ومـرغوبـا فيه، وان يثير الاعجـاب الاشبـاع النرجسى يستلـزم نـــزوعـا استعــراضيـا التمثيل لايتحقق إلا عبر المواجهــة مع الجمهـور، بشكل مبـــاشر كما فى المسرح او غير مبـاشر كما فى



داستين هوفمان

السينما وإلا لأكتفى الممثل بالتمثيل امام مجموعة صغيرة من الأقارب والاصدقاء أو أمام نفسه عبر المرآة، انه بحاجة الى استجابات ردود فعل، اعجاب، تقدير، تعاطف، حب.

ما ذكرناه قد لايفسر، بشكل شامل، حاجة المرء لان يمثل، فحتما هناك دوافع وبواعث اخرى لاتقل اهمية ويقتضى الامر تحليلا سيكولوجيا عميقا، واستقصاء شموليا لتقديم صورة اوضح عن هذه الحاجة او الرغبة.

ـ ٢ ـ

عديدة هى مصادر الممثل: التجربة الحياتية، الخبرة الثقافية، الخيال، الذاكرة، الرصد والملاحظة، كل ممثل يحتاج الى هذه المصادر، او يبحث عن مصدره الخاص، لان ذلك يعزز طريقته فى الاداء ويثرى تجربته ويساهم فى تطوير امكانياته وادواته التعبيرية.يقول روبرت دى نيرو يتعين على الممثلين ان يعرضوا انفسهم لما يحيط بهم، ان يخلقوا نوعا من الاتصال، ويحتفظوا بأذهانهم مفتوحة لتلقى كل ما يحدث فى هذا المحيط عاجلا أم آجلا، سوف تنسل فكرة الى رأسك، شعور، مفتاح، او ربما حادثة، هذه الامور ستفيد الممثل فيما بعد، ويستطيع ان يربطها بالمشهد عند التنفيذ.الممثل لايستطيع ان يعزل نفسه عن المحيط' انه يتأثر ويتفاعل مع ما يراه وما يحدث وما يزخر به الواقع من نماذج وعادات وسلوكيات، وردود الفعل التى عادة تكون عفوية وسريعة عند الفرد، لكنها عند الممثل تصبح مدروسة وخاضعة للتحليل وذلك بالتركيز عليها وتمديدها ومنحها خاصية استثنائية.

الممثل لايكف عن تأمل الآخرين، دراستهم تحليلهم، ومحاكاة حركاتهم واصواتهم اذا اقتضى الامر ذلك «دوستين هوفمان »يستمد مصادره غالبا من مراقبة الآخرين فى اماكن تواجدهم وهو يرصد فى المقام الاول، ايقاعهم الخاص.

لكل فرد ايقاعه المميز، ليس هناك تشابه بين ايقاعين، على الممثل ان يجد اولا الايقاع الخاص للشخصية التى يخلقها وافضل وسيلة هى متابعة الشخص عبر الشارع، التقاط طريقة مشيته' محاكاتها فيما تفعل ذلك لاحظ ما يحدث لك بالتركيز على ايقاعهم الشخصى ستجد انك قد اصبحت شخصا مختلفا.

الذاكرة من المصادر الاساسية وكل ممثل يمتلك مخزونا يستخرج منه ما يحتاجه، انه يرصد الآخر بإمعان ثم يحتفظ بهذه الكينونة الاخرى فى ذاكرته.

وعندما تسنح الفرصة لاستثمارها او الاستفادة منها فانه يستحضرها ويسبرها محللا كل مظاهرها وافعالها وحركاتها،



جون فورد



هنري فوندا

شيئا فشيئا تأخذ الشخصية فى الامتلاء.

ملاحظة الآخر ليست غايتها المحاكاة فقط، وانما هى وسيلة لحث وتحفيز المخيلة.

المحاكاة تحقق التصوير المقنع لسمات الشخصية وتؤكد على ما هو خارجي وليس ما هو باطنى، فالممثل لايستطيع ان يعبر عن مشاعره وعواطفه عن طريق محاكاة مشاعر وعواطف شخص آخر، ذلك لانها جزء من ذاته من تكوينه وطبيعته.

الدراسة مهمة للعمل لان بإمكانها ان تفهم التقنيات الضرورية وان تطلق الامكانية الخلاقة بداخله، ان كانت موجودة، لكنها لاتمنحه الموهبة، الدراسة لاتعلمه كيف يشعر وكيف يستخدم مخيلته وكيف يسبر لاشعوره، انها اشياء يمكن اكتسابها من الحياة، من التجربة، من التفاعل مع العناصر المحيطة.

ـ ٣ ـ

لكل ممثل طريقته فى التحضير للدور واعداد نفسه لتجسيد الشخصية ثمة ممثلون لايكتفون بقبول الدور المرسوم كما هو فى النص بل يحللون الشخصية ويحاولون اكتشاف منبعها، خلفيتها، ثقافتها، اسلوب حياتها، رغباتها، مخاوفها، دوافعها، ماضيها، حياتها العائلية، نوعية الملابس التى ترتديها، الاشياء التى تقتنيها، الاماكن التى ترتادها، حركاتها المميزة، طريقتها فى الكلام، وجهة نظرها فى امور عديدة... حتى وان لم يكن هذا متضمنا فى النص او انه مطروح عبر ايحاءات واشارات عرضية، انهم يقومون بإجراء بحوث فى طبيعة وسلوك وعلاقات الشخصية.

عندما يتطلب الدور ان يؤدى الممثل شخصية تاريخية مثلا، فيتعين عليه ان يتعرف على تلك المرحلة من خلال القراءة، ويمتلك معلومات عامة عن البنى الاجتماعية والسياسية والثقافية والعسكرية، ان يدرس العادات والطباع والملابس، ان يحلل الصراعات والعلاقات السائدة آنذاك، وفى كل الاحوال، لابد ان يثرى المعرفة بتشغيل المخيلة، فالمعرفة وحدها لاتكفى.

ـ ٤ ـ

التحول خاصية اساسية للتمثيل، انه انسلاخ عن الذات وتقمص للآخر «الشخصية» ممثل ما يتقمص الشخصية بكل سماتها وخصائصها ومميزاتها بحيث يمحو ذاتيته تقريبا، اى لايكشف ذاته انما يجسد الشخصية او يختفى ويتوارى داخلها، وممثل آخر يلتحم بالشخصية فى مستوى سيكولوجى عميق غير اننا نعى حضوره، ونشعر بأن هذا الحضور يضاعف ويحدد فهمنا للشخصية.

الممثل يسعى الى التماهي والتطابق مع الدور، حتى وان كان متعارضا مع ذاته الحقيقة، انه يكيف ذاته ويلج الدور ليقطن فى الشخصية، واثناء ذلك يقوم بتحويل نفسه ليس جسمانيا، كمظهر وانتحال حركى وصوتى، فحسب، بل ايضا ذهنيا وروحيا، بحيث يبدو مختلفا تماما.

عند ممثل من نوع روبرت دى نيرو، يبلغ التحول مداه... خارجيا «جسمانيا» وداخليا «روحيا» اذ يمتزج بالشخصية حتى يصبح هو الشخصية وهو يمتلك طريقة فريدة فى الاعداد والتحضير والغوص فى اعماق الشخصية والنتائج التى يتوصل اليها غالبا ما تكون مدهشة ومثيرة وصادقة.

لكن التحول ليس عملية سهلة وسريعة، فالممثل لايملك اداة سحرية يمكن بواسطتها تغيير الشخصيات متى وكيف يشاء، ويكشف الممثل الايطالي «فتوريو جاسمان» عن شىء آخر: التحول او تقمص ذوات اخرى، ليس حالة طبيعية بالنسبة للممثل ولهذا السبب لاينبغى للممثل ان يملك روحا، بل يجب ان يكون قادرا على انتحال هويات مختلفة، ان امتلاكه افكارا ومشاعر ثابتة ودائمة قد تعوق عملية الانتحال.

التحول، وما يقتضيه من انسلاخ وتقمص، ألا يثير بالضرورة تساؤلا بهذه المهمة دون ان يترك ذلك أثرا فى سلوكه ودون ان يحرك شيئا فى نفسيته؟

من المؤكد ان الممثل يملك القدرة على الانفعال عن شخصية، ايضا يتأثر بها اذا كانت معايشته للدور عميقة واستحواذية، عندئذ قد يتعرض لحالة من الازدواجية الواعية بسبب هيمنة الشخصية واستبداديتها، فى فيلم «صانعة الدنتيلا» ادت الفرنسية ايزابيل هوبير دور الفتاة الخجولة الساذجة، الهشة، المتوحدة مع ذاتها، وقد ادى انغمارها فى الدور وبلوغها درجة عالية من التعايش، الى احداث تأثير كبير على شخصيتها الحقيقية، لفترة شهر او شهرين، بعد انتهاء الفيلم كنت غير قادرة على التمييز بين الواقع والخيال، وهذا الشعور ارعبنى لكن بعد ان شاهدت الفيلم بدأت اتحرر، وصرت ادرك بأنه مجرد فيلم.

أما الممثل الالمانى «كلاوس كنسكى» فيقول: فى نهاية كل يوم، عند تصوير عمل ما، احس بالشىء ذاته، انهاك تام، استنزاف... ذلك لاننى اصبح، طوال فترة تصوير الفيلم، ذلك الشخص الذى يتعين على ان اجسده.

اننى اتحول الى تلك الشخصية ذاتها، المستبدة، التى تنبض بالحياة فى داخلي، سواء عندما اواجه الكاميرا او ابتعد عنها، انك فى هذه الحالة تفقد القدرة على ممارسة الاشياء التى كنت تمارسها بشكل طبيعى فى حياتك العادية، تكون اشبه بالمشلول، عاجزا عن فعل اى شيء آخر، لقد وهبت نفسك لذلك الكائن الذى تمثله والذى احتل عقلك وجسدك.

– ٥ –

هناك ممثلون يجسدون الشخصية بطريقة مباشرة وغير معقدة، ومع ذلك نحس بالصدق فى ادائهم، ويظهرون قدرة عالية على فهم الشخصية وتوصلها ببراعة واقناع، وآخرون يعايشون الادوار لكن دون القيام بتحريات او عملية استقصاء سيكولوجى بشأن الشخصيات، بل يعتمدون على الخبرة والحدس والغريزة.

يقول «كلاوس كينسكى»: انا لا اقوم بتحضير للدور، حتى اننى لا التزم بالحوار الكثير، فما افعله نابع من مدى انسجامى مع المخرج، فيما يرى ممثل آخر، مثل الفرنسى «لينو فينتورا»، عدم حاجته الى التحضير وان ما يحدد اختياره هو تماثله مع الشخصية.

من احدى مهمات المخرج الرئيسية فى علاقته وتعامله مع الممثل، ان يسبر ويستخرج تلك الطاقة الابداعية الكامنة فى الممثل والتى بها يجسد الشخصية على نحو متكامل، ويعبر عن مختلف انفعالتها ومشاعرها وتناقضاتها بصورة مقنعة ومثيرة للاعجاب.بعض المخرجين يهملون هذا الجانب، معتمدين فى اختيارهم للممثل على موهبته، مع اعطاء الاولوية للشكل الجسمانى واحيانا لشعبيته النسبية، وبعد ذلك يكتفون بما يقدمه هذا الممثل، او بما يضيفه ضمن حدود ضيقة، فى تأديته للدور، انطلاقا من توجيهات المخرج، وذلك دون ان يولوا عملية السبر والاستنباط لذات الممثل واستنطاق دواخله، ذلك الاهتمام الضرورى.

بالتأكيد، العملية تقتضى وعيا فنيا ومعرفة ثقافية وسيكولوجية ومقدرة استثنائية لدى المخرج، فالشخصيات التى يتعين على الممثل ان يجسدها ينبغى معرفة خلفيتها الاجتماعية والتاريخية ودوافعها، والمحركات او المكونات التى تجعلها تفكر او تشعر او تتصرف بطريقة معينة، لكن من جانب آخر، يجب على الممثل ان يتحمل مسؤوليته فيما يتصل بعملية السبر، فمقابل تجاهل المخرج، على الممثل ان يبادر من تلقاء نفسه، ودون ان يملى عليه احد ذلك، الى الكشف عن مخزون الذاكرة وفحص تجربته الحياتية والثقافية لعله يجد تماثلات مع الشخصية، او حالات ومواقف تثرى وتعمق الشخصية، وذلك بعد دراستها من جميع جوانبها وعبر مختلف المستويات.

يتعين على الممثل ان يدع الشخصية تتعايش مع ذاته، ان تكون جزءا منه من كيانه، لا ان تكون غريبة وشاذة ومستقلة، الممثل لايستطيع ان يكون صادقا ومقنعا فى دوره ان شعر بنفور او كراهية للشخصية التى يؤديها، وحتى لو اتخذ موقفا محايدا ازاءها، فإن خللاً ما سيظهر جليا للعيان، لابد ان يحب الشخصية ايا كانت، ولابد ان يشعر بأنها تمثل جانبا منه الظاهري او الخفى، ربما لايشعر الممثل بارتياح، او لنقل بتماثل، مع شخصية شريرة — على سبيل المثال ـ لكن هناك حتما جوانب مشتركة بين ذاته، وهذه الشخصية ربما ليس فى السلوك، لكن فى حركة ما، فكرة ما، طموح ما، اتصال حميمى بشيء ما.

اعماق الممثل كون مأهول بالشخصيات ، بالوجوه والاقنعة، وعلى الممثل او المخرج او كليهما معا ان يكتشفا الوسيلة التى بها يمكن اطلاق سراحها.. اطلاق الطاقة الابداعية الكامنة.

عندما يختار المخرج ممثلا فإنه يجد فيه خاصية معينة ملائمة للدور، ولان اوصافه تتطابق مع الشخصيه المجردة المرسومة على الورق او فى الذهن، والتى عادة تأخذ شكلا بصريا محددا ليس جسمانيا فقط بل ايضا كأصوات وحركات.

وظيفة الممثل ومكانته تتباين من مخرج الى آخر، فالبعض ينظر اليه كأداة خلاقة ومستقلة، الممثل كائن بشرى خلاق وما على حدسك إلا ان يكتشف كيف يطلق سراح القدرة الخلاقة فى الممثل او الممثلة، «انجمار برجمان» المخرج هنا يهتم فى المقام الاول بتكوين علاقة حميمة مع الممثلين وبتأسيس مناخ ابداعى معهم، وهو يكتفى بتقديم بعض الحوافز والايحاءات والاقتراحات اليهم، وهذا ما يؤكده المخرج الايطالي «بيلوكيو» فى قوله: انا لا احب ان افسر الشخصيات او ان اوفر منطقا للاشياء، عندما يمتلك الممثلون علاقة عميقة ومباشرة مع ادوارهم فإنهم لايحتاجون الى تفسيرات، التوجيهات العامة سوف تكون كافية.

بعض المخرجين ينظرون الى الممثل كوسيط محايد، وناقل امين، لرؤية المخرج.

والبعض يبحث عن الاداء المؤسلب، اى انه يطبع اداء ممثليه بأسلوب معين وفق رؤيته وحساسيته، فالاداء لايبدو طبيعيا انما يجسد افكارا.

والبعض يرى الممثل محض آلة تابعة وخاضعة تنفذ التعليمات، والبعض يهتم بإحداث التطابق بين الممثل والمتفرج، لذا يختار نجوما ذوى شعبية.

الممثل بشكل عام يفضل التعامل مع المخرج الذى يمنحه درجة كبيرة من الحرية لاستكشاف الشخصية ولخلق حالة من المباشرة والحميمية ، انه يطلب من المخرج ان يكون منفتحا، مرنا، حساسا، ومتفهما، ان يصغى الى الممثلين والى اقتراحاتهم، وان يوافق على اجراء تعديلات حين لايؤمن الممثل بما يقوله او لايقتنع بما يفعله، اغلب الممثلين يرغبون فى التعامل معه ككائنات حساسة، تحتاج الحب والثقة والامان والاحترام اكثر من النصائح والتعليمات والتوجيهات.

تقول الممثلة الفرنسية «جين مورى» «على المخرج ان يخلق احساسا بالامان لذات الممثل الحقيقية لحياته الداخلية ذلك لان الممثل انسان خائف دوما، حساس وسريع التأثر، ويتعين على الآخرين ان يساندوه ويساعدوه بكل الطرق الممكنة، يجب ان يشعر بنفسه مرغوبا ومحبوبا.

عادة يتعامل المخرج مع كل ممثل او ممثلة، على نحو مختلف،ذلك لان حساسية واستجابة كل منهما مختلفة، وفى سعى المخرج الى جعل ممثله يكشف ذاته او يستخرج منها الاشياء الكامنة والتى ربما لايدركها ولايعيها فإنه يلجأ الى وسائل عديدة ومتباينة، كأن يصغى اليه ويخاطبه بحب، او يثيره ويستفزه، او يكون عنيفا معه، او يحقق اتصالا معه عن طريق الحدس والتخاطر... هذا الاتصال الناشئ من علاقة وطيدة وفهم مشترك.

ـ ٦ ـ

يسهل التمييز بين نوعين من الممثلين: الممثل الخلاق والممثل الدمية.

الاختلاف بينهما لايكمن فى الطاقة التعبيرية عند كل منهما، بل ايضا فى درجة الحساسية تجاه الشخصية خاصة، والتمثيل عامة، كذلك القدرة على الابتكار، الاعتماد على المخيلة وتوظيفها بشكل دائم، السعى المستمر لتطوير الادوات والامكانيات.

«روبرت دى نيرو»، كنموذج للممثل الخلاق الذى لايستقر عند سطح الاشياء بل يغوص فى اعماق الشخصية مستثمرا جسده ومخيلته وذاكرته لاخفاء خاصية ابداعية مدهشة على الدور، يتحدث عن ادائه فى احد مشاهد فيلم «سائق التاكسي» والذى يقتضى منه ـ اى المشهد ـ ألا يعرف كيف يتصرف او كيف يظهر رد فعله فيقول: لقد توصلت الى فكرة ان اجعل ترافيز الشخصية يتحرك مثل سرطان بحر.. انه خارج سيارته التى تشكل الصدفة التى تحميه، انه خارج محيطه لقد استعرت او تخيلت صورة السرطان وهو يتحرك بارتباك وعلى نحو اخرق الى جانبيه والى الوراء، هذا لايعنى انك تحاكى السرطان بل تستفيد من الصورة او الفكرة بحيث تخرج منها بتصور خاص.

هذا يكشف مدى اهمية الخيال الى جانب الفهم العميق لمستويات الشخصية انه لايحاول توصيل الطبيعة المادية للشخصية فقط انما الطبيعة الروحية ايضا.

انه لايسطح الشخصية بل يعمقها ويؤكد على تعددية ابعادها... ومن هنا ينبع التنوع المدهش والصدق فى تجسيد الشخصيات.

مثال آخر للحساسية وتوظيف المخيلة والذاكرة عن الممثل الخلاق نجده فى حديث الممثل «رود ستايجر» عن احد مشاهد فيلم «المسترهن» اذا يقول حب السيناريو كان يتعين على ان انظر الى جثة الشاب ثم ارفع رأسى واميل الى الوراء مطلقا صرخة مدوية، وبينما الكاميرا تصور، فتحت فمى لاصرخ غير اننى تذكرت فجأة لوحة جيرينيكا لبيكاسو: المرأة ذات اللسان الحاد... بالرغم من انها مجرد لوحة، إلا اننى فى حياتى لم اسمع صرخة اكثر دويا منها، لذلك فقد صرخت دون ان اصدر صوتا، واعتقد انها من اللحظات القليلة التى اقتربت فيها من المستوى الاعلى للتمثيل: التمثيل الشعري للحياة عند اقصى درجة للألم.

الممثل الخلاق يشعر برغبة فى تحقيق اتصال مباشر وحقيقى مع الجمهور، وهذا الاتصال يتأسس فى المقام الاول على قدرة الممثل على ادهاش ومفاجأة الجمهور وهذه الخاصية لاتتحقق إلا اذا استطاع الممثل ان يدهش ويفاجىء نفسه اولا.

الممثل الخلاق لايحجم عن الادوار الصعبة والمركبة والعنيفة، حتى وان اقتضت جهدا وعناية ووقتا، انه يوجد لنفسه لغة خاصة به، تتشكل مفرداتها من الحركة والايماءة والنبرة وهو لايعتمد فقط على التقنية، التى هى معرفة مكتسبة من الخبرة ولكن بدرجة اكبر على الحدس والغريزة الارتجال عنصر ضرورى لكنه تلقائى ومدروس فى آن.

أما الممثل الدمية فإنه حبيس تخوم رؤية ومخيلة المؤلف او المخرج فهو خادم مطيع للدور وينفذ الاوامر وبالنسبة للعمل ككل يمكن اعتباره قطعة ديكور يحركها صانع العمل وفق مشيئته او تصوراته، ان وجوده كممثل تفرضه شروط ومعايير

ليست فنية غالبا، وانما انتاجية.. أى تجارية.. كأن يكون نجما محبوبا جماهيرا لوسامته وجاذبيته او ان يكون رياضيا او مطربا.

الممثل الدمية عندما يتم ترشيحه لدور ما، فإنه يقبله كما هو، ويؤديه كما هو، انه لايحلل ولايفسر بالتالي هو لايساهم فى تحديد الشخصية ونموها.

انها تظل ناقصة النمو وخاوية وهذا يرجع الى عدم امتلاكه القدرة على سبر اعماق الشخصية ومحدودية الادوات التى يستخدمها فى بناء الشخصية، انفعالاته ومشاعره غير منسقة، اعماقه محجبة، عواطفه وافكاره مطموسة ، ذاته لاتمتزج بالشخصية ولايقوم بتحويل نفسه من الداخل.

الممثل الدمية ينظر الى التمثيل كحرفة لا كفن ينجز دوره دون ان يعبأ بمحتوى العمل، يهتم بصورته ومظهره اكثر من اهتمامه بقيمة العمل، يقول الممثل «هنري فوندا».

بعض الممثلين يتوقفون عن الاصغاء الى بعضهم البعض انهم يؤدون بآلية لايتفاعلون بل يلقون حواراتهم المكتوبة فقط، احيانا ارى ممثلا يتكلم فيما الآخر ينظر اليه دون ان يصغى، وهو على الارجح يفكر اين سيذهب للعشاء بعد انتهاء العرض.

وجه الممثل الدمية ثابت ومتكرر لايختلف ولايتحول اما جسده المفترض ان يكون شبيها بآلة موسيقية، فهو معطل ولايجيد العزف عليه، لاتعنيه الدوافع والمحركات لانه لايلج الشخصية، يؤديها ولايعيشها، لايكشف الحياة الداخلية للشخصية بل يطفو على السطح... انه اذن اقل اهتماما بالنواحى السيكولوجية واكثر تركيزا على المظاهر الخارجية والاستجابات المباشرة وكلما كان الدور نمطيا واحادى البعد، ازداد اقترابا منه وقبولا له.

تقنياته واضحة ومكشوفة يلجأ الى المبالغة فى الانفعال والاصطناع فى اظهار ردود افعاله، ليس بسبب وعيه الفقير بماهية ومعنى التمثيل فحسب، وانما ايضا لانه لايؤسس علاقة خاصة وحميمة بالدور وبالاشياء التى تتصل بالدور، انه يزيف الانفعالات والمشاعر معتمدا بشكل اساسى على المحاكاة وعندما يحاكى المشاعر والعواطف فإنه يخفق ويصبح تمثيله فاضحا.

ـ ٧ ـ

الممثل يعى غالبا دوره فى المسرح كعنصر بارز ورئيسى وعليه يقع العبء الاكبر فى التحكم فى المشهد وفى شد انتباه الجمهور، ويعى ايضا العنصر الاساسى والمتحكم المباشر فى العملية الابداعية اجمالا وهو الوحيد الذى يقرر مدى جودة الاداء او ضعفه، لذا يتعين على الممثل ان يثق به، ويبذل كل جهده وطاقته من اجل ألا يخيب توقعاته، لهذا السبب، فى السينما يضع اغلب الممثلين انفسهم تحت تصرف المخرج، خاصة اذا كان مبدعا وبارعا فى ادارة وتحريك ممثليه واستنباط اداء استثنائى منهم.

شخصية الممثل على خشبة المسرح ذات حضور مادى وتحمل عادة طابع الاستمرارية فى علاقتها بالزمان والمكان، كما انها على اتصال اجتماعى مباشر.

بينما فى السينما هى ذات حضور وهمى، تجريدى تقريبا، ولاتملك حسب الاستمرارية انها جزء من سلسلة من الصور.

الممثل المسرحى يتميز بامتلاكه احدى المقومات الحيوية والثمينة التى يحتاجها الممثل... يعنى الجمهور، العلاقة هنا اكثر مباشرية وحميمية، بامكان الممثل ان يراقب ويتلقى ردود فعل المتفرج، وعلى ضوء هذه الاستجابات يقوم باجراءات معينة: تعديل الاداء، تغيير الحوار، تصحيح الاخطاء، لكن هذه العلاقة بالجمهور قد تصبح مرهقة ومخيفة اذا خضع الممثل لمطالب ورغبات الجمهور الذى وجهات نظره متباينة ومتعارضة وكذلك حالاته وأمزجته واذواقه.

التمثيل السينمائى اكثر صعوبة ومشقة فهو يفتقر الى الاتصال المباشر بالجمهور ويفتقر الى التدريبات «البروفات» حيث تفرض ظروف الانتاج احيانا التقليل من البروفات او عدم اللجوء اليها، اضافة الى طبيعة العمل التى تعتمد على اسلوب اللقطات وليس التصوير المستمر والمتصل، التمثيل السينمائى يقتضى حساسية بالغة وتركيزا اكبر وتحكما ادق فى الايقاع، ويتعين على الممثل ان يشعر بالتناسق بينه وبين الكاميرا، وان يعرف زواياها وحجم اللقطة، وان يدرك كيف يستثمر ويطور الامكانيات التى تقدمها علاقته بالكاميرا.

لكل مجال «السينما او المسرح» خاصياته وشروطه ومزاياه وما يحققه من متعة بالنسبة للممثل وفى حالة الانتقال من مجال او وسط «كالمسرح» الى آخر كالسينما نجد بأن الممثل الحقيقى، الذى يعى الفروقات لايعانى من صعوبة ومشقة فى التكيف والانسجام والتوازن، بينما يخفق الممثل الذى يفتقد الى الخبرة والذى لايعى اختلاف الوسطين فى الادوات والتقنيات والايقاعات واللغة.

ـ ٨ ـ

عندما ابتكر المخرج الامريكى «جريفث» اللقطة القريبة فى العام ١٩٠٨، فإنه لم يعمق المظهر الدرامى والتأثير السيكولوجى للمشهد فحسب، بل ايضا ساهم فى خلق مستوى جديد من العلاقة الحميمية بين المتفرج والممثل او الممثلة وضاعف من تأثير الوهم، فالوجه المضخم على نحو غير عادى والمرئى عن قرب شديد، كان ومايزال يثير لدى المتفرج مشاعر من الفضول والرغبة فى الالتصاق بهذا الوجه «او اختراقه» ومحاولة معرفة كل شىء عنه... ليس على الشاشة «حيث هو حاضر فى الفيلم» انما خارج الشاشة بدرجة اكبر.

المتفرج لا يرى على الشاشة حقيقة الممثل ـ الممثلة بل يرى انعكاساته، ظلاله، الاقنعة العديدة المتغيرة من فيلم الى آخر، الوجوه التى يلبسها الممثل، وفق ادواره المتغيرة تجعل الوجه الحقيقى مموها، مخفيا، مجهولا، وبالغ الغموض، يصبح لغزا يحاول الآخر عبثا ان يحله وعندما يصبح هذا الممثل نجما، اى يزداد اقتراب المتفرج منه الى حد التطابق والتقمص «عبر محاكاة مشيته وطريقة كلامه وملابسه وتسريحة شعره... الخ» فإن شهوة المتفرج الى معرفة كل شىء عن هذا النجم فى حياته الواقعية تزداد الى حد الهوس، انه يرغب فى معرفة كل شىء عنه حتى التفاصيل الصغيرة: ماذا يأكل ، ماذا يحب او يكره، اين يسهر، وكيف يعيش حياته اليومية والخاصة، وهذا يفسر رواج المجلات الفنية والنسائية، التى تهتم كثيرا بالجوانب الحياتية والعائلية والعلاقات الخاصة للنجوم، فهى تغذى هذا الجوع، او هذه الشهوة للمعرفة التي لاتتوقف عند حد، ولاتصل ابدا الى حالة اكتفاء او اشباع، نظرا لاحساس المتفرج ان ثمة العديد من الجوانب لاتزال مخفية ولم يكشف النقاب عنها، وان النجم ـ حتى فى حياته اليومية ـ يلعب مختلف الادوار، وينتحل مختلف الهويات كما على الشاشة.

ان جاذبية النجم وشعبيته تتأسس على القيم التى يمثلها والرموز التى يجسدها والامكانيات التى يستثمرها فى تغذية تخيلات واحلام المتفرج وهو ـ النجم ـ يحقق هذه الخاصيات ليس بواسطة الطاقة الذاتية والحضور الشخصى ولكن بدرجة اكبر بواسطة آلية الدعاية وصحافة الاثارة التى تضفى خاصيات اضافية لاتكون عادة متوافرة فى النجم، والتى تركز على النواحى الاثارية... كالعلاقات الغرامية مثلا، او تروج لشائعات لاتنتهى مستفيدة من واقع انه كلما ازدادت المعلومات قلت المعرفة، ومن ثم ازداد الحرص على متابعة كل ما يحيط بالنجم.

النجم ـ قبل بقية المشاهير ـ مجرد صورة متخيلة فى ذهن الآخر «المتفرج».انه اختراع قابل للتأويل، وهذه القابلية تمنحه معنى متجددا فى كل مرة، وهو يصبح شكلا ميثولوجيا لايعود ينتمى الى الواقع اليومى بل يقطن واقع الشاشة، او واقع الحلم انه يصير كائنا سماويا، اثيريا، منتخبا ليجسد رغباتنا وهواجسنا وشهواتنا ومخاوفنا، وليثير ـ بالتالي ـ اعجابنا وحسدنا فى آن.

ان احتشاد الناس لرؤية المشاهير من الممثلين والممثلات، والالتفاف حولهم عند خروجهم او نزولهم الى الحياة اليومية لقضاء حاجياتهم او ممارسة حياتهم الطبيعية، والتطلع اليهم فى دهشة وفضول بأفواه فاغرة، يؤكد تلك النظرة التى ترى فيهم اشكالا ميثولوجية.. انها الدهشة من حقيقة ان هؤلاء قد غادروا واقع الحلم «الشاشة» ليهبطوا الى واقعنا وعدم تصديق امكانية حدوث ذلك فمن المفترض او المسلم به، ان يكونوا هناك ومجيئهم الى هنا يثير شيئا من الريبة والارتباك، لهذا يتهافت المحيطون بهم للامستهم، ومصافحتهم، والتحديق فيهم، والحصول على تواقيعهم من اجل التأكد بأنهم مخلوقات حقيقية، وأرضية.

ـ ٩ ـ

الممثل الثانوى هو الشخص الذى لايكون فى لب الدراما وفى قلب الاحداث حضوره عابر ومساحته محدودة، حركاته وافعاله ليست اساسية او حاسمة فى مسار الدراما حتى وان كانت مؤثرة بعض الشىء، قد يضىء ويكشف ويرصد ويشهد ويفعل، لكنه ليس فى البؤرة، والاضاءة مسلطة دوما على شخص آخر يسمونه «البطل».

انه يدخل عندما تحتاجه الحبكة او السرد والاحتياج اليه قليل، لذا يتكلم ويفعل ثم يغيب، قد يحضر ثانيه وقد يختفى الى الابد، احيانا يكون وجوده باهتا وغير ملفت او مؤثر، واحيانا يكون قويا ومهيمنا بحيث انه ينمو ويزدهر فى ذاكرتنا ويظل عالقا هناك، يراودنا بين آن وآخر.

الممثل الثانوى عادة محروم من الجاذبية والوسامة والسحر والخاصيات الاخرى التى تميز النجم، لايمكن ان يكون موضع اعجاب لذاته ولشخصيته، ووسائل الاعلام لاتهتم به كثيرا، انه مجهول تقريبا، مهمل، لا احد يشير اليه بإصبعه، لا احد يعرفه، لا احد يتريث امامه ليتأمل صورته، يقف دائما فى الظل، فى الهامش، بلا اسم ولا وجه، وهو مرئى، لكن ليس تحت الضوء، الاضاءة مركزة على الآخر، «النجم».

ولانه ليس مطالبا بأن يمتلك مواصفات النجم وجاذبيته فلا بأس من ان يكون سمينا او قبيحا او كهلا، انه يتماثل مع الانسان العادى، الذى نراه فى حياتنا اليومية، ولايقترب ابدا من تخوم الكائن الخارق الذى تتضافر كل العناصر والآليات لتصويره فى مظهر النجم الاسمى واحاطته بالمظاهر المثيولوجية، ولانه يعرف ذلك ويدرك انه لايستطيع ان ينافس النجم، فانه يصبح اكثر اتصالا وارتباطا بفن التمثيل من النجم، يتشبث بموهبته ويوظف طاقته الى اقصى حد، وهو يعرف كيف ينجز مهمته، العاجلة العابرة، على احسن وجه.

انه بلا حصانة ولاحماية يمكن استبداله فى اية لحظة وفى اى ظرف لذلك يشعر بالحاجة لان يعمل باستمرار، لان يفرض وجوده باستمرار هذا الوضع المقلق والمضطرب، فى غياب الضمان والسند، يجعله يشعر بالعزلة والخيبة والخذلان، يشعر بأن احدا لايقدر قيمته ولايمنحه ما يستحقه من اهتمام، وانه مهما فعل او تألق فلن ينال غير لفتة سريعة او ثناء وجيز. وهذا بدوره يجعله يشعر بالحسد والغيرة من ذلك الذى يقف فى مركز الاشياء تحت الاضواء مباشرة، والذى يستقطب الانظار والاهتمام، شعوره هذا نابع من ادراكه بقيمته، بموهبته، بأحقيته، اذا كان قادرا على ان يكون ذا حضور طاغ فى اى مشهد أو فى اى تكوين، فما الذى يحول دون اعطائه مساحة اكبر؟ انه لا يريد ان يظل قانعا بدوره، بوضعه، لايريد ان يبقى فى الظل... مهملا ومهمشا، بل يرغب فى ان يصبح معروفا، ان يصبح بطلا، ان يكون فى البؤرة.

اننا نفهم الغضب والاستياء والوجع الذى يحس به الممثل الثانوى، احاسيس مماثلة لتلك التى يحسها اى فرد منا عندما يشعر بأنه مجهول ومهمش ومهمل وثانوى فى الحياة اليومية.

النضال من اجل الوصول الى بقعة الضوء، محاولة لاثبات الوجود، لاعطاء الذات اهمية وقيمة ومعنى ليست الغاية هنا تحقيق مكسب مادى او مجد او شهرة، بل التحرر من قفص المجهولية والخفاء والتغييب لكن برغم كل شىء فثمة براهين تؤكد ان الدور مهما صغر حجمه او مساحته، فإنه قادر ان يكون فاعلا ومؤثرا وملفتا اكثر ربما من الدور الرئيسى اذا قام بأدائه ممثل بارع قادر على ادهاشنا.

ـ ١٠ ـ

فى العمل الدرامى نجد الشخصية النمطية الاحادية البعد ذات الملامح الواضحة والغايات المحددة والمشاعر الصادقة، حيث من السهل التنبوء بسلوكها وافعالها واخطارها، انها لاتحتوى فى داخلها التناقضات والتعارضات الموجودة فى اى كائن بشرى، انها تمثل الخير المطلق او الشر المطلق، لاتتغير لاتتحول... بالتالي لاتفاجىء، شخصية كهذه غالبا ما تكون مسطحة، بلا عمق، وغير مثيرة للاهتمام.

فى المقابل هناك الشخصية المركبة... المتعددة الابعاد، التى تتعدى التصنيف والنمطية والنمذجة، ملامحها متغيرة، دوافعها غير واضحة، مشاعرها متحولة ولايمكن التنبوء بما ستفعله او تقوله، انها لاتعرف، او لاتستطيع ان تفسر، مشاعرها ومخاوفها وما يحكم علاقاتها بالاخرين وبالاشياء المحيطة، مشاعرها، بالاخرى، محجبة، وعيها بالذات مشكوك فيه، اهدافها ليست دقيقة بل مغلقة بالسديم.

اعماقها متعددة الطبقات، انفعالاتها تتباين حسب المواقف والحالات المختلفة التى تجد نفسها مقحمة فيها، انها تتحرك لكن دون ان تعرف وجهتها وغايتها، والى اين ستصل وفى اى محطة سترتاح.

ولان هذه الشخصية لاتستقر فى موقع معين، ولاترتاح فى نمط سهل من السلوك او حالة ثابتة من التعبير، ولاتخضع لتقييم عاطفى محدد، فإن المتفرج يقف امامه عاجزا عن الفهم او ابداء حكم ما، ويجد نفسه مرغما على التخلي عن اليقين والتسليم بما يراه، فهو ازاء شخصية متناقضة، مشوشة، انفصامية تقريبا، انها قوية وضعيفة، وديعة وشرسة، صريحة وكتومة، حساسة وفظة، انها تشبه المتفرج فى حياته اليومية، ذلك لانها نتاج واقع مركب، غير منظم، غير مستقر، وبالغ الغموض.

الشخصية المركبة بعكس النمطية، لا تمتلك أجوبة بواعثها ودوافعها مبهمة، تصرفاتها تبدو لنا، وحتى للشخصية ذاتها، غير مبررة او غير واضحة الدوافع، لاتعرف ماذا ستفعل فى اللحظة التالية ولاتستطيع ان تحمل معضلاتها وتعقيداتها.

العمل الدرامى يقهر توقعات المتفرج وتنبؤاته بشأن الشخصيات وعلاقاتها.

المتفرج عادة مغرم باصدار الاحكام ولان الاحكام غالبا ما تكون متسرعة وغير دقيقة وخاطئة، فإن على الفنان ان يخربها ويخلق حالة من الالتباس والشك، ان يفقد المتفرج توازنه واطمئنانه، وان يجعله يعيش الحالات نفسها التى تعيشها الشخصية.

الشخصية المركبة ليست ايجابية بالمعنى الايديولوجى انها ضد البطل الايجابى الذى يعرف كل شىء، يسم كل شىء والذى هومزيف وغير بشري الشخصية المركبة لاتلبى حاجة المتفرج الى من يحل مشاكله ويقهر اعداءه ويحقق احلامه، بل تجسد الكامن والمكبوت، الاشياء التى لايرغب المتفرج فى مواجهتها او الكشف عنها.

* * *

ماوراء المرئي في اعترافات المخرجين

بندر عبد الحميد*



كمال سليم رائد الواقعية في السينما المصرية
بعد نصف قرن على رحيله
أول من صور الأحياء الشعبية في مصر

يذكر المخرج السينمائى صلاح أبو سيف أنه تعلم شيئا من فن السينما فى بدايات حياته الفنية حينما عمل مع المخرج كمال سليم فى فيلم «العزيمة» - ١٩٣٩ - ويؤكد بعض الدارسين ان

* بندر عبدالحميد : كاتب سوري

التاريخ الفعلي للسينما المصرية يبدأ بهذا الفيلم لاكثر من سبب، فهو اول فيلم ينتمى الى الواقعية فى السينما المصرية، من جهة، وهو الفيلم الذى بدأت بعده السينما المصرية بفورة من الانتاج الغزير وصل الى ثمانين فيلما فى العام، واكتمل فى هذه الفترة

نصاب الفنيين المصريين العاملين فى كل مرافق الانتاج السينمائى، واذا كانت الحرب العالمية الثانية قد اوقفت الانتاج فى كثير من البلدان الاجنبية، والاوروبية بشكل خاص، فانها كانت فترة ازدهار للسينما المصرية.

واذا كانت فترة عمل كمال سليم فى السينما محدودة إلا انه كان رائدا فى تاريخ السينما المصرية بأعمال قليلة، ولكنها مؤثرة فيما جاء بعدها من اعمال.

ولد كمال سليم عام ١٩١٣ فى القاهرة، وعمل فى الثلاثينات مع المخرج احمد بدرخان فى استوديو مصر، ثم عمل فى الاخراج فجأة فقدم فيلم «وراء الستار».

وقدم بعد ذلك فيلم «العزيمة» الذى اثار اهتمام النقاد والمشاهدين، ولم تكن افلامه الاخرى: «شهداء الغرام» و«ليلة الجمعة» و«البؤساء»، عن رواية فيكتورهوجو التى ترجمها حافظ ابراهيم فى العشرينات و«حنان» فى مثل هذا المستوى الفنى، ولكن تجربة كمال سليم لم تستطع ان تتطور حيث توفى فجأة فى عام ١٩٤٥ عن اثنين وثلاثين عاما، عندما كان يعمل فى اخراج فيلم «ليلى بنت الفقراء».

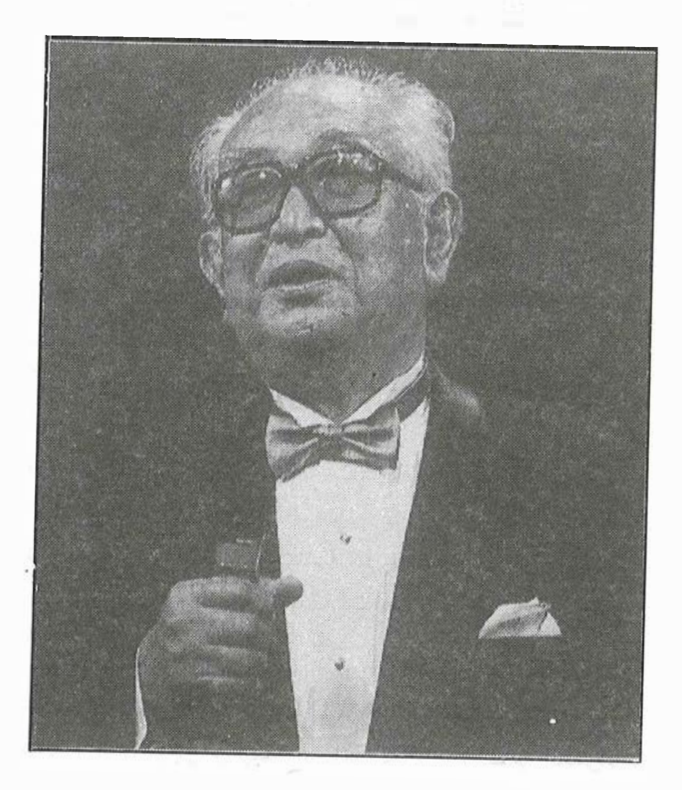
فى فيلم شهداء الغرام قدم كمال سليم تراجيديا شكسبير «روميو وجولييت» فى فيلم غنائى من بطولة ليلى مراد وابراهيم حمودة، وفى فيلم «ليلة الجمعة» قدم حشدا كبيرا من نجوم الكوميديا والغناء والتمثيل فى مصر دفعة واحدة، وهم: تحية كاريوكا، ابراهيم حمودة، انور وجدى، اميرة امير، بشارة واكيم، عبدالفتاح القصرى، مارى منيب،. ثريا حلمى، اسماعيل يس، محمد عبدالمطلب.

اما فى فيلم العزيمة «فقد فتح الباب امام المخرجين المصريين لتصوير الحارة الشعبية بكل ملامحها وشخصياتها ومجريات حياتها اليومية.

اهتم كمال سليم بالثقافة السينمائية وتجارب اعلام المخرجين ونظريات السينما وكان يطمح الى ترجمة بعض هذه الاعمال، وقد كتب عن المواقف الصعبة التى واجهته فى فيلم «العزيمة» يقول:

ان المنظر الذى اتعبنى اكثر من غيره هو منظر المعركة التى حدثت فى آخر فيلم «العزيمة»، ذلك لان المنظر المذكور لم يكن بالامكان اخراجه بصورة تمثيلية، اذا ان الحمية اخذت «الكومبارس» وكلهم من اولاد البلد وليسوا من الممثلين، فانقلبت المعركة من تمثيل الى حقيقة.

ان كل ما ينشده المخرج هو الطبيعة، إلا ان الطبيعة كثيرا ما تفسد على المخرج الترتيب الذى رسمه، ذلك لصعوبة التوفيق بين طبيعة الضرب، وبين تكوين المنظر، واضطررت من اجل ذلك الى اعادة المنظر مرات عدة، وكنت اتحايل على ذلك بأن اصورهم اثناء البروفات ودون علمهم، حتى استطيع ان اخرج المنظر وفق رغبتى ومن الطريف ان «الفتوات» الذين ظهروا فى منظر «المولد» كانوا يتباهون بقوتهم وعضلاتهم المفتولة، وكان من الصعب ان اقنع بعضهم بوجوب الانهزام كما يتطلب المنظر واستغرق منظر الضرب ثلاثة ايام متتالية من الساعة السادسة مساء الى الساعة السابعة صباحا، وكان الوقت شتاء والبرد قاسيا، والمنظر خارجيا، ومما آلمنى حدوث الحريق فى معامل استوديو مصر، وكأن النار لم تشأ إلا ان تلتهم هذا الجزء بالذات من الفيلم، فاضطررت الى اعادة منظر المعركة من جديد.



كيروساوا في مذكراته
ساحر بين أربع مرايا

يتمتع المخرج السينمائي الياباني اكيراكيروساوا بأطول عمر فني بين المخرجين الراحلين والاحياء معا، فقد بدأت

تجربته في كتابة السيناريو والمساعدة في الاخراج عام ١٩٣١، قبل أن تبدأ تجربته كمخرج عام ١٩٤٣، وفيما بعد قدم فيلمين عن اليابان المدمرة بعد الحرب، وفي عام ١٩٥١ لمع اسمه في عالم السينما بعد أن فاز فيلمه «راشومون» بجائزة الاسد الذهبي في مهرجان فينيسيا السينمائي، وحصل بعدها على جائزة الاوسكار كأفضل فيلم أجنبي، وتوالت بعد ذلك روائع أعماله، وانفرد بين رواد السينما اليابانية بفتح النوافذ التي تطل على العالم الخارجي، وهو مايزال في أوج نشاطه، وقد بلغ عامه الخامس والثمانين.

في أوائل الثمانينات صدرت مذكرات كيروساوا تحت عنوان «ما يشبه المذكرات، أو ضفدعة بين أربع مرايا» وترجمت إلى لغات متعددة، ولكنها لم تأخذ طريقها إلى العربية، وتأتي أهمية هذه المذكرات من أهمية تجربة كيروساوا في السينما العالمية.

برزت في السينما اليابانية اسماء لامعة مثل كنجي ميزوغوشي وباسجيرواوزو، وناغيسا أو شيما، ثم اكيراكيروساوا، وقد تركزت اهتمامات «أوزو» على العلاقات العائلية، بينما انصبت جهود ميزوغوشي على موضوعات المرأة اليابانية ، وانصرف كيروساوا إلى الموضوعات الإنسانية الأكثر اتساعا، ويتصف أسلوبه بالتركيز الشديد على الفعل والعنف والتدفق العاطفي الذي يصاحب التدفق الحركي، حيث يتصاعد كل مشهد في الفيلم قبل أن يبدأ المشهد التالي، وبرز اهتمام خاص لدى كيروساوا بتحريك الخيول والمتحاربين بإيقاعات مدروسة، اضافة إلى اهتمامه بالازياء وتوزيع الالوان في كل لقطة كما لو كانت لوحة فنية ويعرف عن كيروساوا أنه فنان تشكيلي يرسم اللقطات الهامة قبل تصويرها، وهو كاتب سيناريو يختار موضوعاته بدقة متناهية.

قدم كيروساوا على مدى أكثر من نصف قرن أفلاما من روائع السينما العالمية، أهما المبارزة الصامتة - راشومون - الابله - الساموراي ورايبعة — قلعة العناكب - اللحية الحمراء - تحت عجلات القطار - درسو أوزالا — كاغيموشا (ظل محارب) - را ن - أحلام.

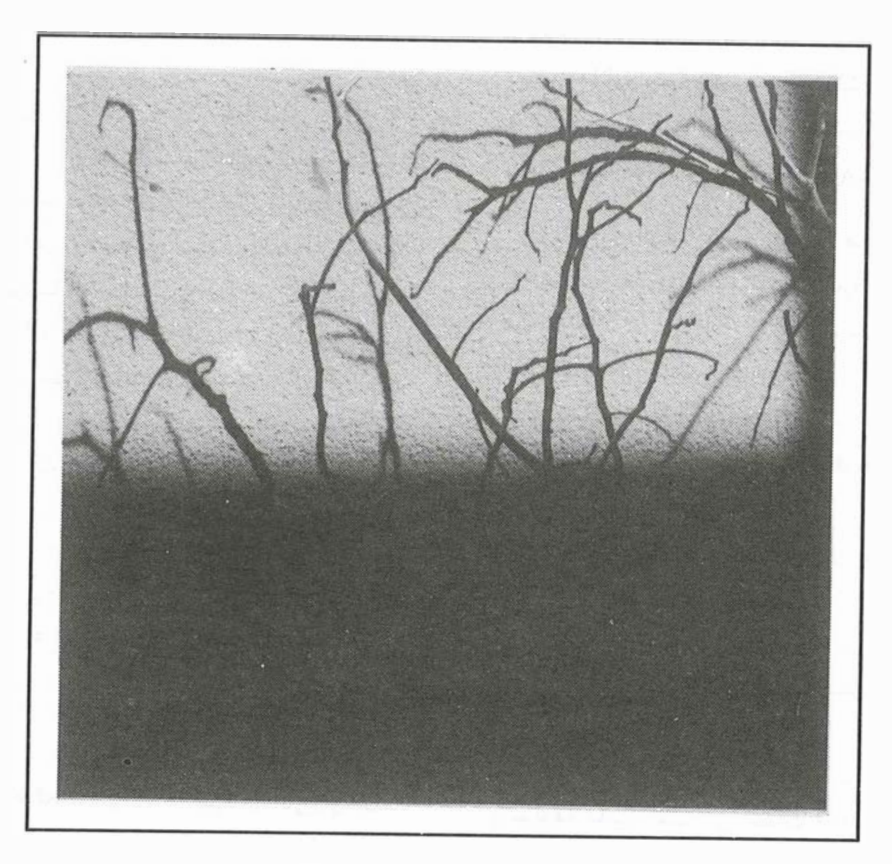
وحظى شكسبير باهتمام خاص لدى كيروساوا فقدم له عملين، ولكن على الطريقة اليابانية، وهما «عرش الدم» عن مسرحية ماكبث، و «ران» عن مسرحية الملك لير، ويعترف كيروساوا بتأثره بالمخرج الأمريكي جون فورد في أفلام الكاوبوي، ولكن كيروساوا يصر دائما على اهمية الفكرة، فهو يقول: «إذا كنت مهتما بكيفية التوصيل دون أن يكون لديك ما تقوله فان الطريقة التي تقول بها لا يمكن أن تعطيك نتيجة، فالتقنية لا تصنع مخرجا انما تحدد ملامحه، وحينما تكون التقنية بدون أساس يدعمها فانها تقتل الفكرة الاساسية التي يجب ان تبرز».

كتب كيروساوا عن مذكراته فكرة طريفة على النحو التالي:

(في سنوات ما قبل الحرب كان الباعة الجوالون يعرضون للبيع على الارصفة ما لديهم من أدوات منزلية، وانتشرت بين الناس حكايات عن بائع «متفوق» كان يعرض مرهما سحريا لعلاج الحروق والجروح، وعرفت من بعض الناس الطريقة التي كان هذا البائع يستخدمها في انتاج مرهمه (المتفوق) ايضا،. إذ كان يصيد الضفادع، ويحشرها في صناديق صغيرة، في جوانبها الداخلية اربع مرايا، وكانت الضفادع الخائفة من انعكاس صورتها في هذه المرايا تفرز سائلا لزجا يشبه الدهون، وكان البائع الذكي يجمع هذه الافرازات ثم يغليها على نار هادئة، ويستخلص منها مرهمه السحري بعد أيام قليلة.

وأظن أن حالتي وأنا أكتب عن حياتي تشبه حالة من يجلس بين الجدران الأربعة المغطاة بالمرايا في الصندوق، وهو ينظر إلى المرايا بخوف، هكذا انظر الى نفسي، راغبا أو غاضبا. من زوايا مختلفة، وأتساءل، كيف كنت وكيف اصبحت، ومع انني لست ضفدعا فانني اشعر بالافرازات التي تسيل مني، بمجرد تفكيري بأنني اكتب مذكراتي...».

* * *



الكتابة الاسطورية التكرارية والحوار مع الجذور

صبرى حافظ

رواية الكاتب المصري الجديد محمد ناجي (خافية قمر) رواية جديدة بكل معنى الكلمة. تضع اسم كاتبها باقتدار وتمكن على خارطة الكتابة الروائية العربية الجديدة. فهي رواية ذات لغة متميزة، وعالم قصصي فريد، وأسلوب سردى جديد تتعدد فيها مستويات الدلالات لانتيجة للافتعال التأملي او التفلسف الذى يتخلل السرد او الاستطرادات الفكرية التي تعترضه كما هي الحال في نصوص تجديدية عديدة، وانما بسبب البنية السردية التي يمتزج فيها الواقعي بالحلمي، والمحكي بالمسرود، والأسطوري بالمتخيل، والقص الشعبي ذو الطبيعة الشفهية بالسرد المكتوب الذي ينتمي إلى الأدبيات الروائية المألوفة. وتتعدد فيه النصوص بطريقة النص داخل النص، الذي يقرأه علينا في الرواية ويحيلنا اليه اكثر من مرة كما تتعدد فيها ضمائر السرد بأصواته ورؤاه ويتوجه. فيه الراوى الى القارىء مباشرة ويخاطبه أحيانا قائلا «حول عينيك عني أيها القارىء، ولا تحرق بهذه النظرة المستريبة أول الخيط الذي أحاول أن أمده بيني وبينك» قاطعا على القارىء أي محاولة للتماهي مع السرد، أو الشخصية الرواية، ومثيرا ريبته فيهما، وموقظا حب تطلعه إلى معرفة المزيد عنهما في الآن نفسه. وتتراكب فيها الأزمنة في علاقة حوارية يتولد فيها المستقبل لا من الحاضر، وانما من الماضي في أغلب الأحيان، ليتحكما معا في الحاضر، وينسجا فيه أسطورتهما التي تنطق هذا الحاضر الكابي المترع بالخيانات والجنون بعلته الدفينة.

فالرواية برغم موضوعها الذي يبدو للوهلة الأولى وكأنه

* صبري حافظ : ناقد مصري وأستاذ بجامعة لندن.

يحيل حكاية رجل مجنون يفتقر سرده للمنطق الى نوع من اعادة كتابة القص الشعبي الشائع في ريف مصر، وإدارة حوار نصي معه، أو إلى أسطورة أو بالأحرى كتابة أسطورية من نوع فريد، وفي الحالين لا يشير إلى أي انشغال بالهم العام، مشغولة إلى أقصى حد بالهم الإنساني بمعناه الشامل، وبالهم المصري الخاص بمعناه الاجتماعي والسياسي المحدد. ولكنها تخفي هذا الانشغال في طوايا نسيجها السردية المراوغة التي تكسبها هذا المذاق الفريد، والجدة المتميزة. وتحيله إلى جزء أساسي من هذه البنية الفريدة المتميزة التي تتخلق فرادتها من طبيعة الحوار الخلاق الذي تديره مع صيغ القص العربي القديم، وأشكاله التراثية، وبنيته التحتية. لأن عالم الرواية كله يتخلق على الوتر المشدود بين الواقع المصري المعاصر، والإنساني من ورائه، والميراث السردي العربي الشفهي منه والمكتوب. هذا الميراث الذي تختلط فيه التواريخ بالأساطير عند الواقدي والطبري والسيوطي والمقريزي والقزويني وغيرهم.

ولكنها لا تدير هذا الحوار على سطح السرد كما يفعل الكثيرون ممن يحاولون ربط نصوصهم السردية بعناصر من التراث العربي، وانما تسقطه إلى لاعيه فيبدو الأولى وكأنه سرد واقعي تختلط فيه الأحداث، لأن السارد، الذي يروي معظم أجزاء النص بضمير المتكلم مجنون، أو عاقل متهم بالجنون، وهارب من المصحة العقلية التي يعاني من عجز أطبائها عن فهمه وتصديق قصته. ولكننا ما إن نتأمل اختلاط الأحداث هذا بشيء من العناية، حتى نكتشف مدى ما فيه من عقل واحكام، وحتي يتفتح النص على آفاق أسطورية وسردية خصيبة يفيض معها بالعديد من الدلالات. وقد عززت البنية السردية ذاتها والتي تعتمد على ماأود أن أدعوه بالكتابة التكرارية هذه القدرة النصية على الافضاء بالدلالات على أكثر من مستوى سردي في آن. ويقسم محمد ناجي روايته إلى خمسة أقسام: مقدمة أولى، الخافية، مقدمة ثانية، الخلاء، وأخيرا مقدمة ثالثة وختام. وتتبدى التكرارية التي أشير إليها في تلك المقدمات الثلاث التي تنطوي آخرها على الختام من ناحية، وفي تواتر الأحداث بشكل تكراري لا تعاقبي من ناحية أخرى. فالقارىء لا يعرف أي قصة من قصص هذه الأقسام الخمسة المتراكبة من خلال القسم الخاص بها وحده، سواء تعلق الأمر بقصة الخافية أو الخلاء، ولكن من خلال جماع هذه الأقسام وحوارها، وإلا لظلت معرفته معرفة منقوصة. ومن خلال الجدل بين القسمين الطويلين المعنونين بالخافية والخلاء واقسام المقدمات الثلاث فبنية السرد التكرارية تلك تبلور آليات الاعتماد المتبادل بين جزئيات السرد وأقسامه المختلفة. ولا تقتصر التكرارية على هذا التقسيم السردي، وانما تتجاوزها الى البنية العميقة التي تتكرر فيها الشخصيات وكأننا في حالة حلولية، والأحداث حيث تكرر سلمى خيانة قمر، ويكرر عبدالقهار رد فعل إدريس وهكذا.

ولا تعني البنية التكرارية أن محمد ناجي يعيد علينا ما سرده، فهو حريص على تنمية السرد باستمرار، وعلى تجريده من الزوائد غير الموظفة، ولكن تنميته للسرد ليست من النوع الذي ينمو فيه الحدث في الزمن - فما عاد هناك نمو في الواقع الذي يصدر عنه النص — ولكن من النوع الذي يسعى لسبر أغوار الماضي وقراءة دلالاته الخفية من خلال إدارة حوار سردي شيق بين المحكي واستراتيجيات الكتابة التراثية المتعددة. ومن هنا نجد أنفسنا بإزاء نوع من الحدث الثابت الذي تتكرر دوراته، ولكنها تنتكس وتتراجع في الوقت نفسه، كاشفة في كل مرة عن بعد جديد في الحكاية المسرودة، وعن وجه جديد من وجوه الواقع المتردي المتعددة. ويحرص السرد الذي يتقصى أبعاد الحدث الثابت على حصر الاحداث في اضيق نطاق زمني، ومن هنا فان الحاضر في الرواية، أي زمن الحدث الذي يستغرقه ما يقع فيها من أحداث لا ما ترويه لنا من ماضي هذه الاحداث، وهذا ما يسميه الشكليون الروس بزمن السرد، قصير الى حد كبير. هو زمن المحاولات المتكررة لهرب عبدالحارس من المصحة العقلية، وما جرى له في كل محاولة من هذه المحاولات الثلاث حتي القبض عليه من جديد ورده إلى المصحة. هذا الزمن بالقطع غير المساحة الزمنية الشاسعة التي تغطيها الرواية، والتي توشك، في مستوى من مستويات الدلالة في الرواية، أن تكون زمن المسيرة البشرية كلها، منذ بدء الخليقة وأسطورة آدم وحواء وطردهما من الجنة وحتي الآن، وهذا الزمن هو ما أصطلح على تسميته بزمن الحكاية المسرودة.

وإذا كان زمن السرد زمنا واقعيا صرفا يخضع لقواعد الزمن الكرونوميتري الذي يحسب بالساعات والأيام، فإن زمن الحكاية هو الزمن الأسطوري بكل معنى الكلمة. ومن خلال الجدل المستمر بين الزمنين، وبين الحكايتين: الواقعية التي تحدث في زمن السرد، والأسطورية التي تجرى في زمن الحكاية المتراكب مع زمن السرد والمتجاوز له معا، تتجلى لنا دلالات النص المتعددة، وتتبدى أوجه جدته. فالحكاية التي تدور في زمن السرد الواقعي حكاية بسيطة للغاية لا تتجاوز ما ذكرته من أن عبدالحارس يهرب من مصحة عقلية يعاني فيها من تعذيب الأطباء له بالأسئلة، وعدم تصديقهم لما يقدمه لهم من إجابات عليها، ويتصاعد التعذيب إلى الصدمات الكهربائية، ثم

الضرب، ولكن يظل الأطباء على حالهم من إنكار لحكاياته الغريبة. ومن هنا يكتب عبدالحارس حكايته تلك التي يعلق أهمية كبيرة على تصديق قارئها لها، ويحملها دائما في حقيبة يحتفظ بها معلقة على كتفه، ويعدنا بأن نقرأها ذات يوم. بل ويقرأ علينا في عملية هربه الأخيرة صفحات مما دونه في هذا المجال، فيتيح للكاتب أن يستخدم استراتيجيات النص داخل النص في روايته، بطريقة تتجاوز الإحالات إلى نص غامض، وتقترب من تخوم المتاهة النصية البورخيزية التي يكتسب فيه المتخيل صلابة تتجاوز كل ما للواقعي من مصداقية، بينما يشكك النص دوما في الواقعي، وينفي حدوث أحداثه فيه. فالرواية تبدأ في «مقدمة أولى» بالتشكيك في النصي، والسخرية مما يحكيه، وتعمد إلى توسيع دائرة الشك تلك من جرسون الحانة التي يتردد عليها عبدالحارس للشراب، إلى جل زبائنها الذين يبدأون طقوس السخرية والتهكم، إلى أطباء المصحة الذين يشيرون إلى عودته لتكرار نفس الحكايات. وتطرح الرواية هذا النصي المدون في الحقيبة في مواجهة الواقعي من خلال تبرير هرب عبدالحارس بأنه من أجل العثور على الأدلة، وتشير من طرف خفي إلى حوارها مع التراث السردي منذ الصفحات الأولى التي يذكر فيها أحد الساخرين من حكاية عبدالحارس كتابا وهميا باسم (حكايات إدريس البكاء في اللعب على النساء) . ثم تضع هذا كله بين قوسين من سمادير مخمور وهذيان مجنون يريقان على كل شيء شكوكا لا مناص من الوقوع في شراكها.

لكن الرواية سرعان ما تلغي مسألة العثور على الأدلة بالتهام الفئران لدفاتر الأنساب بإدارة المحفوظات القومية بالقلعة. وتنتقل بعد ذلك مباشرة إلى قسمها الثاني «الخافية» وهو اسم المنخفض السحيق الغور الذي تكون على حدود قرية «روضة إدريس» عندما انخسفت الأرض بقمر وابتلعتها. لذلك كان طبيعيا ان تفتتحه الرواية بهذه الكلمات التي تموضع السرد كله على الحدود الفاصلة بين النور والعتمة، والليل والنهار، والخيال والواقع. وان تقدم لنا فيه سردا لا ندري ان كان هو المدون في الاوراق التي اودعها عبدالحارس حقيبته ام انه شيء أُخر. ولكنه سرد لا ينتمي الى زمن السرد الذي اعادوا فيه عبدالحارس الى المصحة، وانما يعود الى القص الاسطوري الذي يمتزج فيه المحكي بالمسرود داخل النص، ويؤسس جغرافيا المكان الأسطوري الذي تدير فيه البيوت التي التف صفها على نفسه كهلال كبير ظهرها للخافية، ولا تفتح نوافذها عليها، ويتوسط الهلال دار المجروح ومقامه. وتقع الخافية لدلالة الاختيار الجغرافي في الغرب، قابعة على حدود القرية كالفخ، كالرصد. تزرع الخوف على حدود الحياة، ولكن النص لا يتيح لنا حتى معرفة ماهية هذا الاسم الغريب الذي جعله النص عنوانا له إلا في نهاية هذا القسم، وبعد أن يؤسس النص بقية جغرافيا :الاسطورية فيحدثنا عن عبدالقهار المجروح، وعن جرحه الاسطوري الذي لا يندمل أبدا، بل ينز دما دائما، يدس يده فيه ويبارك به زواره في نوع من المعمودية بالدم، وكيف طمرت الريح دار الجريح حتى استحالت الى ضريح يقصده الزوار وطلاب الحاجات. وبعد ان نعرف ضيق البلدة بإطلاق الاخرين عليها اسم «خافية قمر» وتفضيلهم لاسمها الأصلي: «روضة إدريس»، وتذكير كل من يطلق على البلدة الاسم الآخر به.

بعد كل ذلك نعرف قصة قمر، تلك الراعية الصبية الحلوة الصبوح التي كانت تلعب على العشب، ملكوتها الخلاء وتاجها جسدها الفوار بكنوزه الحسية المذخورة، فرآها إدريس البكاء جذر القرية/ العالم وملكها ومؤسسها في أول الزمان، ولكنه تجاوز الزمان، وأمرها أن تطلب ما تشتهيه نفسها، وقال لها أنه إدريس، وقالت له أنها تريد أن تكون ملكة، فبني بها، وهام بحبها، وكان عمره عند ذاك أكثر من ألف عام، فتاقت الصبية للخروج للخلاء، والعودة لديار أهلها، وهناك كانت تخونه، فلما أخبره وزيره برهان الحيران أن المرأة فتحت أبواب بستانك فدخله غيرك واختلط الزرع، غضب وانفجرت من غضبه العاصفة فهبت على قمر في الخلاء وهي تتقلب عارية في أحضان عشيقها، ثم غارت في الأرض برفق، وهي لا تزال مفرودة الذراعين، وساقاها ترتعشان بالشهوة حتى اطبقت عليها العتمة. (ص ٤٧) تقول الأسطورة أنها بقيت هناك في هذا الخلاء الذي اختفت فيه، هكذا كتبت عليها الحياة منذ حلت عليها لعنة إدريس البكاء، وحين يعبر الرجال تناديهم، ومن يتلفت تحل به اللعنة، فتنشق الأرض تحت قدميه، ويهوى إلى ملكوتها السفلي. وقد أصبحت تجليا اخر من تجليات النداهة الاسطورية المخوفة التي تغوي الرجال بندائها الذى لافكاك منه، ولكن الرواية تكسب هذه الاسطورة بعدا جديدا حيث تغوى النداهة الرجال الى عالمهم هم فى الحقيقة وليس الى عمالها التحتى فالغواية فى عالم الرواية الاسطوري فى داخلنا لايغوى إلا من غوى. وتتراكب الحكايات مع حكاية قمر تلك، وتتفاعل معها حكاية روضة ادريس التي اسسها ادريس البكاء، وهو رأس العلم « وتاج المعرفة» . والمحارب الذي أمن الأرض وهزم الأعداء، وكيف هبط أرضها الرعاة من بني عبد فسكنوها، وبنوا بيوتهم فيها حول الخافية، وتحولوا فيها من الرعي إلى الزراعة. وكيف يزعمون أنهم انحدروا من اصلاب إدريس

البكاء الذي كانت له ساق من خشب، ويد من حديد. وهي حكاية اصلية تنبثق منها حكايات مناقضة عن اللعنة التي أصابت القرية، وتنفي صلة بني عبد بإدريس، وتزعم أن الأدارسة الحقيقيين يعيشون في أرض أخرى غير تلك التي كتب عليها الفقر والخوف، وغارت على حدودها قمر.

وتتعدد الحكايات: حكاية سلمى بنت العربان التي أحبها عبدالقهار في شبابه، وأخذها من العربان الرحل، لتستقر في قرية روضة إدريس، ثم كيف كررت خيانة قمر، وخانته مع جعفر بن الفراغلة، فطردها بعد أن صرحت بأن عبدالحارس ليس ابنه، زاعما ان ابنها عبدالحارس هو ابنه هو الذي ولده من جرحه ثم دفع به إليها لتربيه. وحكاية غراب العربان الذي رأى دون ان يرى كيف تخلق العالم من امامه، ويقدم لنا قصة خليقة اسطورية خاصة، لا تحكي لنا كيف تخلق هذا العالم الاسطوري الغريب فحسب، ولكنها تضع عبدالحارس الطفل وسط عملية تخلقه العجيبة التي يشهدها قبل أن يولد بأكثر من ألف عام، ثم قصة عبدالغفار الذي دحرجته الغواية الي خافية قمر فاختفى، ولكنه لم يختف حسب رواية عبدالحارس للحكاية، وانما ترك القرية الى المدينة ليفتح بهجرته تلك صفحة جديدة في تاريخ البشرية بالانتقال من الزراعة لحياة المدن والتجارة في الحبوب. وقصص كرامات المجروح وزواجه من بنات الذين يتلمسون به الكرامة أو رفع الرصد عن بناتهم البائرات، وكيف تزوج «من حميدة بنت عبدالموجود، ثم سيدة بنت عبدالستار، ثم رقية بنت عبدالقيوم، ثم اسماء بنت عبدالظاهر، وسعدي بنت عبدالفتاح» (ص ٣٣) ولكن ظل عبدالحارس هو ابنه الوحيد من جرحه، أو من سلمى بنت العربان لا نعرف على وجه اليقين فليس في عالم هذه الرواية يقين، ولكنها اللغة الشعرية والسرد الاسطوري. وحكاية طقس استيلاء النسوة على عبدالحارس وانتزاعهن أياه من أمه سلمى وتضحيتها من اجل استرداده بشعرها، وأسنانها وعينيها في نوع من السرد الطقسي المهيب.

وبعد المقدمة الثانية التي نتعرف فيها على رحلة هرب عبدالحارس الثانية من المصحة بعد أن أخذ النقود من حقيبة الدكتور صالح المعالج، وقرر ألا ينفقها إلا في الشراب والطعام وفي أضيق الحدود، وبعد إخفاقه في العثور على رفاق الهروب الأول، يتواصل تراكب الحكايات في «الخلاء» الذي يتخذ له مرتكزا دار عمه عبدالغفار، وهي الدار الوحيدة التي بنيت شرق الخافية على حدودها البعيدة بعد الخلاء، لأن العم عبدالغفار الذي يسعى إلى تبديد الأسطورة لا يملك في النهاية إلا تأكيدها، والوقوع كلية في أسرها. في هذا القسم الرابع من الرواية نعود إلى حكايات مرحلة طفولة عبدالحارس وشيطنة الصبية الصغار - حسنين بن السقاء، وبرعي بن الحانوتي، وفاضل بن الحداد — مع الشيخ شاهين معلم الكتاب الضرير، وإخافتهم له، وتجسسهم عليه وهو يفعل الفاحشة مع أم اليسر بائعة الترمس العجوز التي تقتنص القطط الضالة، وتسلخها وتطهيها له كل مساء على أنها أرانب، ويأكلها الشيخ ويتلمظ على ما يعقبها من مسرات. وحكاية العم عبدالغفار مع المشاعلي وقمر، وغير ذلك من الحكايات التي تسلمنا إلى المقدمة الثالثة والختام الذي يكشف لنا غدر الإنسان وأنانيته البشعة وخيانته لعبد الحارس الذي أغدق عليه من حبه وماله وصداقته. وتنتهي الرواية بعودة عبدالحارس من جديد إلى المصحة وانغلاق دائرة الحصار عليه.

ومن خلال تراكب كل هذه الحكايات، وجدل الواقعي فيها مع الأسطوري تتخلق معالجة الرواية المتميزة لعدد من القضايا النصية والفكرية المهمة، وإعادة كتابتها الاستعارية لكثير من القصص الاصلي لاننا نقرأ تحت جلد قصص زوجات المجروح اللواتي يخضبن مناديلهن بدم جرحه الدائم كجرح المسيح وينشرنها على حبال غسيلهن قصص الأنبياء والأولياء في سعيهم الحثيث نحو الخير، وفي تشوفهم الدائم لإماطة اللثام عن الحقيقة الغائبة. ونقرأ في بنية النص التكرارية دورة الحياة الأبدية التي تؤكد أن الإنسان لاينى يكرر أخطاءه، ولا يتعلم منها أبدا، وكأنه مشدود نحو غواية الخطأ التي لا تقل سحرا عن غواية الحقيقة. ونقرأ تحت جلد عالم الرواية الرجالي وأبوته البادية نزعة أنثوية واضحة للتمرد المستمر عليه، فهو يخفي خوفه الدائم من قمر الثاوية أبدا في خافيتها تشد الإنسان نحو عتماتها المغوية. ونقرأ خلف هذا كله قصة الإنسان، وقصة الواقع المصري المتردي دوما، الباحث أبدا عن مخرج من تلك اللعنة الأبدية التي يحملها إنسانه كصليب لافكاك منه. وسر أختفاء قمر، بل واختفاء كل القيم الجميلة والنبيلة من حياتنا.

* * *

الخطاب الشعري



عبد العزيز موافي *

نشأ الشعر الحديث في لحظة القطيعة المعرفية الواسعة، التي تمثلت في انفصال المخيلة عن العقل، حين بدأت الذاكرة الابداعية في الفصل ما بين الصور باعتبارها نتاج المخيلة، والتصورات باعتبارها نتاجا للعقل، وتأسس النص النقدي بدوره في المسافة التي تفصل بين النص الحاضر ونص اخر ضمني، ليصبح هذا النص الأخر هو المعيار الذي يقاس عليه النص الحاضر، بل ويمثل حكم القيمة له. وهذا ما أدى بأمادو الونسو إلى أن يلخص لب العملية النقدية، حين تصور أنه «ليست هناك وسيلة لتسمية ونقد الشعر الحديث، إلا بالتصورات والمفهومات السالبة»[١] فالذاكرة النقدية لا تتعامل مع الانجاز، وانما تطرح الامكانية، ولا تتوقف عندما تحقق بالفعل، لكنها تتطلع دائما إلى ما لم يتحقق بعد.

ولأن العقل الناقد يجب أن يكون مرنا، وتنسيقه في تغير مستمر، فان عليه أن ينتقل دائما من التجربة الجمالية للقصيدة (أي الاستمتاع بها) إلى التجربة العقلية لها (أي الحكم عليها أو تفسيرها). لذلك، فان الناقد الجيد «هو القارىء الذي ينتقل بين الموقفين: الجمالي والنقدي، محاولا الوصول الى النقطة التي تمتزج فيها جميع عناصر القصيدة: الصوت والصورة والفكر والانفعال[٢]». لكن هذا العقل المرن كثيرا ما يتخلى عن مرونته، حينما يتخذ موقف الراصد داخل التجربة العقلية وحدها. لذلك فإن النص الضمني ما ان يطرح حدود الممكن الشعري، حتي يجعل النص الحاضر (المتحقق) قابلا للاستنفاذ، أو لإعادة النظر.

ويعتمد النص الضمني على مجموعة من المنطلقات النظرية، التي لا يلتفت اليها الناقد عادة عند حضورها، لكنها تلح على ذاكرته بمجرد غيابها عن النص الحاضر، حيث تصبح ـ في هذه الحالة ـ لب العملية النقدية ومحورها. وهذه العناصر/ المنطلقات النظرية متعددة، كما أنها متحولة ـ كميا ـ عبر الزمن، وهي تخضع لعوامل الثبات والتحول. وما يهمنا ـ هنا ـ هو التركيز على مجموعة العناصر التي تمثل شعرية النص من وجهة نظرنا، والتي تتميز بسمة الديمومة. والثبات، لا التغير والتحول. وبمعنى آخر، تصبح تلك العناصر التي تمثل شعرية القصيدة، موضع اختلاف من حيث كمها العددي، لا من حيث فاعليتها أو حضورها داخل النص الشعري.

ويمكن حصر تلك المنطلقات النظرية التي تحدد شعرية القصيدة، في عدة عناصر أساسية:

ـ الاقتصاد الأدائي

*عبدالعزيز موافي : ناقد مصري.

ـ الإزاحة اللغوية

ـ الانفتاح الدلالي

ـ التجانس الكوني

ـ الخيال المنتج

وهذه العناصر إلى جانب كونها قابلة للاضافة، فانها أيضا قابلة للاختزال، فكما يمكن أن نضيف لها عناصر أخرى، مثل: الصورة ـ المجاز ـ الايقاع...، فانه يمكن لنا أن نختزل عنصرين معاً تحت مسمى واحد. وبالتالي، فإن الاختلاف حول هذه العناصر هو اختلاف على الكم لا الفاعلية.

ومن الطبيعي أن تثير فكرة وجود ثوابت في الفن، دهشة ـ وربما استنكار ـ الكثيرين، على اعتبار أن الفن دائما يخرج على القاعدة أكثر مما يخرج منها. ونحن لن نختلف مع هذا الرأي، كما أننا سنوافق عليه بقدر من التحفظ، بل ونتفق مع أراجون حين يقرر أنه «ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة، حيث لابد أن يكون هناك إعادة خلق لهذه اللغة داخل القصيدة، من خلال تحطيم الاطر الثابتة لها»(٣)، إلا أن هذا الاتفاق يأتي من خلال تصورنا أن «الأطر الثابتة» هي تلك المنطلقات الثابتة التي تسود خلال عصر ما، على اعتبار أن ما هو ثابت وجوهري داخل هذا العصر، يمكن ان يكون متغيرا وعرضيا في عصر آخر.

وإذا كان تاريخ الأدب هو تاريخ الاختلاف لا تاريخ التشابه، فإن جزءا من وظيفة النقد يكمن في البحث عن الممتد والجوهري. فكما أن الطفل ـ على حد تعبير كوليردج ـ ليس أبا للرجل، وأننا يمكن أن نتعامل مع كليهما، على المستويين العقلي والبيولوجي، ككائنين مختلفين، إلا انه من المنطقي أن ما يجمع الطفل والرجل معا داخل النوع، أكثر مما يفرق بينهما داخل الزمن ونحن حين نحاول رصد الثوابت داخل النوع الشعري، فإننا لا ننفي حركة المتغيرات، لكننا نبحث عن عناصر الثبات التي تنتظمهامعا.

من البديهي أن تلك العناصر الثابتة، تنطبق على الاتجاهات ما بعد الكلاسيكية وحدها، على اعتبار أن الشعر الكلاسيكي كان وسيلة أكثر منه غاية، حيث إنه كان خاضعا لاعتبارات عديدة من خارج النص: أخلاقية وتفسيرية.. كما انه من خلال الانظمة العروضية قد استحال إلى ذاكرة أخرى للجماعة. وبالتالي، فان شعرية القصيدة لم تكن هدفا في حد ذاتها، لكنها كانت وسيلة كما أن وظيفة الشعر لم تعد جمالية بالاساس، لكنها ارتبطت بالتعليم أو الفائدة أو المتعة، وهذا ما يفسر وجود الأغراض في الشعر الكلاسيكي.

على أن ما يهمنا من عناصر الشعرية، التي تخضع لعامل الثبات، هو أن ندرس ونحلل أول هذه العناصر، وهو عنصر الاقتصاد الأدائي.

ـ الاقتصاد الأدائي

عادة ما تحتشد الذاكرة الأدبية في كل عصر، بالعديد من الألفاظ أو التعبيرات التي يشيع استخدامها، فتكتسب بالضرورة ـ نتيجة لذلك الشيوع ـ قوة العرف الاصطلاحي. فالمصطلح يتأسس إذا توافر له شرطان: التواطؤ والتواتر. فالشرط الأسبق، من حيث الترتيب، هو التواطؤ. لكن أحيانا قد تستبدل الذاكرة الادبية الترتيب، ليصبح التواتر علة طارئة يتأسس عليها التواطؤ فيما بعد، فيما يمكن أن نسميه بـ(مصطلحات التواتر). وهذه المصطلحات تشيع أن يكون لها سند مفهومي، وبالتالي تتعدد مردوداتها بتعدد مستخدمي الاصطلاح. ومن الطبيعي أن تشيع فوضى الذاكرة الاصطلاحية في غياب المفاهيم.

ومن التعبيرات التي شاعت ـ مؤخرا ـ في حقل الدراسات اللسانية والأدبية، تعبير «الاقتصاد الادائي»، وهو تعبير يقصد به تحديد طبيعة الاستخدام الكمي للالفاظ داخل لغة النص، وقبل أن ننقل هذا المصطلح إلى مجال الدراسة الشعرية، فاننا سوف نحاول ان نضبطه من خلال مفهوم يقوم على التصور الشخصي. والاقتصاد ـ لغة ـ هو مرحلة بين الاسراف والتقتير، وعلى ذلك يكون تصورنا للاقتصاد الادائي الشعري، أنه «الاستخدام الكمي الأمثل للعلامات في حده الادني، لتفجير مدلولات تفوق القدرة المعجمية لتلك العلامات»، أي ان الاقتصاد الادائي هدفه الاساسي في مجال الشعرية، نقل النمو الكمي للنسق اللغوي، وتحويله إلى فاعلية كيفية، تتجاوز فيها التصورات الذهنية الارتباطات الثابتة بين الدوال والمدلولات. ونظرا لان «الاشياء لا تكون شاعرية الا بالقوة، فان على اللغة ـ من خلال الاقتصاد ـ أن تنقل هذه الشاعرية من القوة إلى الفعل»(٤). إن نقل الشاعرية من القوة (الكامنة داخل الدوال) الى الفعل (المدولات التي تؤثر في ذاكرة المتلقي)، انما هو رهن بالوصول إلى الحقيقة الشعرية ـ وكما أن الحقيقة العامية تحتاج من التعبير عنها الى اقل قدر ممكن من العلامات، التي تصل إلى تلك الحقيقة من أقصر الطرق اللغوية فان الحقيقة الشعرية بدورها تتطلب لغة تعتمد على التوهج والكثافة والايجاز.. لغة لا تفسر لكنها تومىء، ولا تسمى الاشياء بل تخلق جوها. وهنا تصبح الكثافة ـ كنتاج للاقتصاد الأدائي ـ هي مجد القصيدة، كما يصبح التوهج انعكاسا شرطيا للايجاز.

إن آلية الاقتصاد الأدائي في اللغة، تخضع لشرط أساسي: أن ما نعبر عنه شعرا لايمكن أن نعبر عنه نثرا، كما أن ما يجوز التعبير عنه نثرا لا يصح التعبير عنه شعرا. فلكل من الشعر والنثر طبيعتان مختلفتان: الأول يتطلب الرؤيا، أما الثاني

فغايته المفاهيم المجردة. ويجب أن ندرك أن «المحتوى في الشعر ليس مما يفوق التعبير، ما دام الشاعر قد عبر عنه، لكن الحقيقة أنه يستعصى على النثر، لأنه يتجاوز العالم التصوري الذي تحدد فيه اللغة المعنى. والشعر بالتالي ليس لغة جميلة، لكنه لغة على الشاعر أن يخلقها، ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة اخرى» [٥]. واذا كان الاقتصاد الادائي للغة الشعرية يطمح الى تحقيق الرؤيا من خلال: الكثافة ـ التوهج ـ الايجاز، فان النص الشعري يصيبه الترهل، وتتضاءل فاعليته حين تعلق به بعض الزوائد اللغوية، التي تكون بمثابة كائنات طفيلية تلتهم شعرية النص، ولا تترك منها الا بقايا باهتة. ويمكن لنا ان نختزل تلك الزوائد في ثلاث ظواهر اساسية:

ـ التداعي اللغوي

ـ الاستطراد

ـ علاقات السببية بين اجزاء النص.

والظواهر السابقة تتأسس داخل النص، بمجرد أن يتناسى الشاعر أن الشعر «هو الارتفاع بالأمور الحاسمة الى لغة المستحيل على الفهم، والفناء الكلي في اشياء لا تستحق ان يقتنع بها أحد» [٦]، فتحت ضغط الجانب الابلاغي للغة الشعرية، عادة ما يحاول الشاعر أن يفض شفرة قصيدته ذات لغة المستحيل على الفهم، من خلال العديد من الصور المتتالية، التي يحاول ان يوضح بعضها البعض الاخر، فلا يكون لصور الوضوح/ التفسير سوى الانتقاص من الصور الاخرى، لا الاضافة لها. فالاستطراد والتداعي اللغوي ينتجان داخل القصيدة، اما لفض شفرة أو لقصور أسلوبي، مثل: الاستخدام المتتالي لحروف العطف، أو تتالي أفعال الأمر أو النداء ــ الى «جانب أن ثبات الزمن داخل القصيدة، الذي ينتج عن تتالي جمل فعلية ذات زمن واحد، يؤدي بالضرورة الى افتقاد الدينامية داخل النص الشعري الذي يتسم بالفاعلية والحركة وهذه الفاعلية والحركة تنتج بالضرورة عن الحركة الزمنية التي يحدثها تداخل وتصادم الأفعال ذات الصيغ الزمنية المختلفة، والتي تؤدي بالضرورة إلى الدراما الشعرية. فالدراما هي الابنة الشرعية للتعدد والتناقض. وافتقاد تلك الدراما، يؤدي بالضرورة الى التداعي والاستطراد، لخلق حركة ما حول مركز الصورة الاصلية، وهذه الحركة تتأسس على التكرار لا التعدد، وعلى التوازي لا التناقض. لذلك تصبح أي اضافة في هذا المجال، مجرد اضافة كمية، تثقل على النص ولا تضيف اليه، والظواهر السابقة ليست حكرا على بعض الشعراء محدودي الموهبة، ولكنها كثيرا ما تستدرج الى شراكها شعراء من «الوزن الثقيل». ومن أمثلة التداعي اللغوي الذي ينشأ عن استخدام حروف العطف، والتي تؤكد هذا التصور قصيدة لممدوح عدوان بعنوان (اوقفوا الباخرة) [٧].

هبت الأرض من صحوتي

ثم شدت نياطى عصافيرها

والبيوت العتيقة

والظل تحت جدار تداعى

وآثار خطوات طفل تعثر

فوق الرمال

ففي هذا المقطع ثمة جملتان محوريتان: «هبت الارض من صحوتي»، و«الظل تحت جدار تداعى». وخارج هاتين الصورتين، تتأسس بعض الصور العرضية، التي لا تسبب نموا أفقيا للقصيدة، لكنها تسبب ترهل الصورتين المحوريتين. وهذا الترهل ناتج عن الاستخدام النسبي الكثيف لحروف العطف، حيث يتكون المقطع من خمس جمل، في الوقت الذي تلتحم فيه معا باربعة من حروف العطف.

فاذا انتقلنا الى قصيدة أخرى لممدوح عدوان، والاختيار هنا بالمصادفة بالنسبة للشاعر والقصيدة، لكي نتتبع ملمحا اخر من ملامح عدم الاقتصاد الادائي، فان التداعي اللغوي يمكن ان نلحظه بوضوح في قصيدة (أمام الشرتون) [٨]، من خلال المقطع التالي:

بردى يتباطأ

بين بقايا الشموع

وتراب ، أجرب

قبل دخول دمشق

يمد.. الشرتون اليه ظلالا

فتقص له غرته

وتربت فوق الكتفين إلى ان يهدأ

تخصيه

وتلجمه

وترجل فيه الشعر الاشعث

تخفي ذاكرة النهر عن المنشأ

تلبسه الياقة والقبعة

ثم تقص أظافره

ليليق بصحبة هذى الاضواء

تربطه حول الشرتون

ولا تأذن ان يدخل فيه

تتركه للفرجة أو للترفيه

ويطل من الشرفات العالية

رجال ونساء

تنبعث الشهقات المستغربة

وترطن: هذا ماء

والتداعي اللغوي داخل هذا المقطع، ناتج عن الاستخدام المتتالي للجمل الفعلية ذات الزمن الواحد، التي تبتدىء جميعها بفعل مضارع (يتباطأ - يمد - تقص - تربت - يهدأ - تخصيه - تلجمه — ترحل — تخفى - تلبسه - يليق — تربطه - تأذن - يدخل - تتركه - يطل - تبعث - ترطن) ومن خلال هذا الحصر الاسلوبي (١٨ فعلا مضارعا)، فان ذلك المقطع الذي كتبه الشاعر في ٢١ سطرا شعريا، يحتوي على ثماني عشرة جملة فعلية. ومن الطبيعي أن تداعي الجمل الفعلية ذات الزمن الواحد، يستدعي بالضرورة حروف عطف تقترب في عددها من نصف عدد تلك الجمل، لكي تربطها معا (تسعة احرف)، وهذه الحروف تزيد بدورها من حجم التداعيات اللغوية داخل القصيدة. ويكون الهدف الاساسي من تلك التداعيات، محاولة خلق نوع من الدراما، التي تعتمد على تناقض الصور المتجاورة والمتتاليه. فمن المؤكد أن تحويل بردى (الطبيعي) الى كائن (مصنوع)، سوف يخلق العديد من الصور المتناقضة التي تتجاور داخل نسق القصيدة، ويمكن لنا ان نرصدها كالتالي:

- بقايا الشموع والتراب الاجرب، يليها الشرتون بأضوائه وظلاله، ثم محاولة ترويض طبيعة النهر البرية (قص الغرة - الربت فوق الكتفين).

- الجموح (الذي تتصف به طبيعة النهر قبل دخول دمشق) يليه الاخصاء والتلجيم.

- الشعر الاشعث إلى جوار فعل الترجيل (التمشيط)

- اخفاء الذاكرة عن المنشأ، أي الفصل بين الذاكرة والرصيد التاريخي لها.

— الباس النهر الياقة والقبعة وقص اظافره، بديلا عن الصورة السابقة للنهر (الجموح - التراب - الشعر الاشعث...).

- جموح النهر الذي يتم ترويضه، بعد ان تربطه دمشق في الشرتون.

- تحويل الكائن الثائر الى كائن للفرجة أو للترفيه.

ومن الطبيعي ان الدراما التي ستخلقها الصور المختلفة، لا تخلق صراعا او تناقضا، بقدر ما تنتج تضادا لغويا. لان الدراما الحقيقية داخل القصيدة، هي نتاج لحركة الازمنة وتناقضها، وهذا ما يمنح دينامية النص الفعالية والتأثير الجماليين.

تبقى ملاحظة أخيرة تحتاج الى التنويه عنها، وهى ان القصيدتين اللتين تم الاستشهاد بهما من شعر ممدوح عدوان، تم انتقاؤهما من الديوان (العاشر) للشاعر، أي بعد ان وصل الشاعر الى درجة عالية من العطاء، ومن الخبرة الشعرية.

فاذا انتقلنا الى شاعر آخر، يتميز — بدوره — بالخبرة الشعرية العريضة، وهو الشاعر العراقي سامي مهدي، ومن خلال ديوانه (الزوال) وهو ديوانه (الخامس)، فإننا نجد مثلا آخر للتداعي اللغوي، الذي يعتمد على تتابع الجمل الفعلية ذات الزمن الواحد. واذا كنا قد عرضنا لتتابع الفعل المضارع عند ممدوح عدوان، فاننا سوف نعرض لتتابع الفعل الماضي عند سامي مهدي. ففي (قصائد الزوال)[9]، نلمح المقطع التالي:

لأمر ما نكصنا

واعتللنا، حين عوتبنا، بأنا لم نكن في الدار

وعوقبنا

ولم نجزع اذ اشتد العقاب بنا،

ولم نتخل عن سر من الأسرار

فقد كنا أبر بهم

وكنا حين نخرج نكتفي بالصمت:

لا ننفى

ولا نتبين الاخبار

ونبقى صامتين

في تلك الأسطر الشعرية العشرة، تتتابع ثمانية من الأفعال الماضية (نكصنا — اعتللنا - عوتبنا - عوقبنا — لم نجزع - لم نتخل - كنا - كنا). ويصبح من لزوميات هذا التداعي، أن يكون لحروف العطف دور رئيسي في ربط عناصر النص معا (سبعة احرف). ولو ان الشاعر كان قد أكد على مبدأ الاقتصاد الأدائي، لكان قد تخلص من التداعيات الناتجة عن التكرار الأسلوبي والثبات الزمني وحروف العطف، وبالتالي لتحول هذا المقطع الذي يتمتع بدرجة عالية من الشعرية إلى نص من الشعر الصافي.

وإلى جانب الملامح السابقة، يمكن لنا أن نلاحظ اشكالا أخرى من الاستطرادات. فعند وقوع فعل ما، فان الشاعر يلجأ إلى محاولة تبرير/ تفسير رد الفعل، رغم منطقية هذا الرد. فحين يقع العقاب، الذي يعبر عنه بفعل (عوقبنا)، فإنه يستطرد كي يبرر وقع الفعل عليه، ثم لكي يوضح رد الفعل تجاهه (ولم نجزع). وبعد ذلك يستمر في الاستطراد لتفسير مدى عدم الجزع (إذ أشتد العقاب بنا) فاذا كان عدم الجزع يمكن التغاضي عنه، فان تبريره (عند اشتداد العقاب) يصبح غير معقول شعريا وفي نهاية المقطع تجد تعبير (لاننفى ولا نتبين الاخبار)، ثم بعد ذلك يستطرد الشاعر ليوضح كيفية عدم

النفي وعدم تبين الاخبار، فنجد ان هذا التبرير يتمثل في تعبير (ونبقى صامتين)، مع العلم ان النفي وتبين الاخبار لا يتمان إلا عبر الكلام، وبالتالي فإن انتفاءهما يعني بالضرورة عدم الكلام أو الصمت. فاستخدام حرف النفي (لا) مع الفعل، يعني ضمنيا اثبات فعل الصمت. لكن الشاعر يستطرد كي يثبت من خلال الشعر ما لا نحتاج إلى اثباته من خلال النثر .

ومن ملامح الاستطراد في المقطع، السابق محاولة ربط الشيء بالنوع. فالشاعر حين يتعامل مع الشيء (السر)، فإنه يربطه بالنوع الذي ينتمي اليه (الاسرار)، مع العلم بان اسم الشيء في هذا المقطع هو اسمه ونوعه في آن وفي الاستخدام الشعري فان الشيء يومىء إلى نوع - اذا كانت هناك ضرورة لذلك - لكنه يجب الا يرتبط به. والاستخدام الشعري الجيد. الذي يربط الشيء بنوع آخر غير ما ينتمي إليه بالفعل، كأن يقول الشارع مثلا: «ولم نتخل عن - الاشجار»، بدلا من «سر من الاسرار» فاضافة «من الاسرار» هى اضافة كمية لها، تنتقص من النص، ولا تضيف اليه.

ولعل علاقات السببية التي تربط عناصر المقطع السابق، ليست في حاجة الى بيان فالعقاب نتيجة للنكوص، والتعلل نتيجة للعتاب، وعدم الجزع نتاج للعقاب، والاكثار بالصمت هو نتيجة للبر، ... الخ والتعويل على علاقات السببية داخل النص الشعري، يفقد هذا النص الكثير من بهائه، ويضفي عليه اهم خصيصة من خصائص العرف اللغوي النثري، وهي الإحكام المنطقي نتيجة للترابط بين السبب والنتيجة. ونحن ندرك ان للشعر جوهرا ملكيا، فإما ان يسود وحده .. او يعتزل.

فإذا انتقلنا من الديوان (العاشر) عند ممدوح عدوان، والديوان (الخامس) عند سامي مهدى، الي الديوان (الاول) للشاعر محمد محسن، فان الظاهرة تصبح اكثر وضوحا. ففي ديوان (الانعتاق الى القيود)، تتبدى عدة ظواهر أسلوبية، تؤدي الى نفى فكرة الاقتصاد الادائي. ومن هذه الظواهر، تكرارية اسلوب النداء، وتتالي صيغ الامر. ومن خلال نص واحد للشاعر من قصيدة بعنوان (رحيق ونار) (١٠)، يمكن أن نرصد السمتين معا.

يا حاضن الطيف
يا عاشق السيف
يا ساحر الفل
يا آسر الجلنار
ويا سندباد العزارى
ونجم الحيارى
تحرر..
وغرد ورفرف بكل الحنايا
ولا تحبس النفس في حجرة
كلها من مرايا

ففي السطور الستة الاولى، يتكرر اسلوب النداء ست مرات. وبديهي أن اسلوب نداء واحدا، كان من الممكن أن يغني عن الاساليب الخمسة الأخرى. كما أن الأسطر الاربعة التالية، تزدحم بأربع من صيغ الأمر، وهي حين تتتالى معا، تبرز بوضوح ظاهرتا التداعي والاستطراد - كما ان الاتيان باسلوب الامر تاليا لاسلوب النداء، انما هو تكريس لسيادة علاقات السببية داخل النص - ففي الحياة، عادة ما يعقب صيغة النداء فعل أمر وكأن النداء مقدمة، وفعل الأمر مرتبط به ارتباط النتيجة بالسبب.

لقد كان اختيارنا للشعراء الثلاثة غير مخطط له من قبل، لكننا راعينا التنوع الجغرافي (سوريا - العراق - مصر)، وتنوع الخبرة الشعرية (الديوان العاشر - الديوان الخامس — الديوان الأول)، وذلك للتأكيد على أن الظاهرة اللغوية في مجال الشعر قد تكون جامحة، بحيث تتغلب على الخبرة الشعرية مهما بلغت، فتقودها إلى رحال التداعي والاستطراد والسببية الشاعرة.

ومن المهم أن ندرك ان الشاعر حين يلتفت الى مبدأ الاقتصاد الادائي، فان الناقد - في المقابل - لا يلتفت الى تحقق المبدأ، وكأن هناك نصا مضمرا داخل الذاكرة النقدية، هو الغاية والمعيار.

المراجـــع:

(١) عبدالغفار مكاوي .. ثورة الشعر الحديث — جـ ١ - ص ٣٨. الهيئة العامة للكتاب.

(٢) رو - انيورد هاملتون - الشعر والتامل - ص ١٠٥ - ترجمة د. محمد مصطفى بدوى - المؤسسة المصرية للتاليف والترجمة والطباعة والنشر

(٣) جون كوهين - بناء لغة الشعر - ص ٢١٠ - ترجمة د. احمد درويش - ط ١ - مكتبة الزهراء.

(٤) نفسه - ص ٥٢ .

(٥) نفسه - ١٨٨.

(٦) ثورة الشعر الحديث - جـ ١ - ص٣١.

(٧) ممدوح عدوان - ديوان (والليل الذي يسكنني) - ص ٢٠ — دار الأهالي - سوريا.

(٨) نفسه - ص ٣٠.

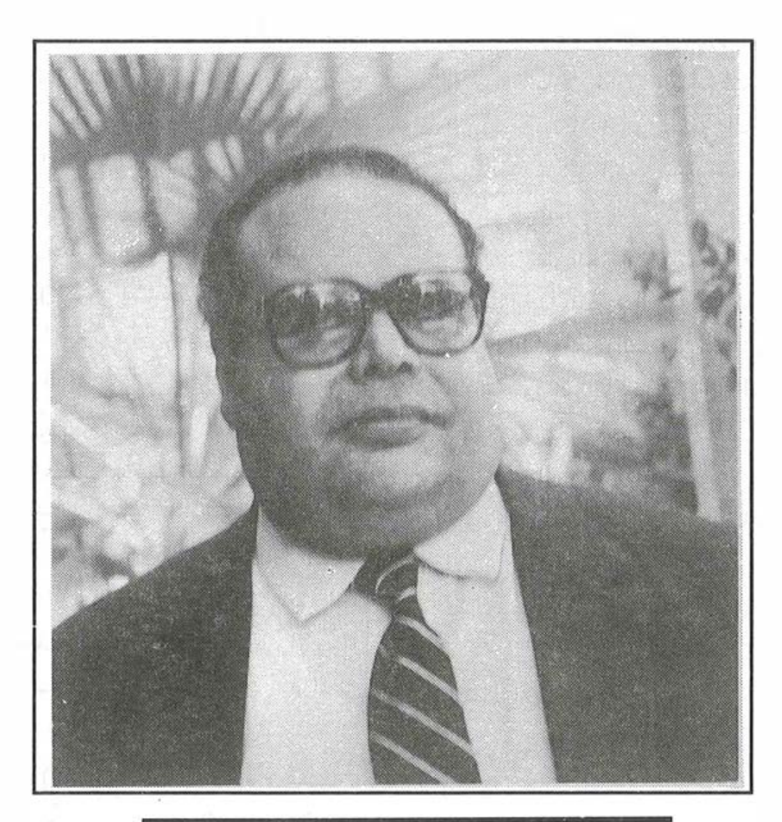
(٩) سامي مهدي — ديوان (الزوال) - ص ٢٠ — منشورات وزارة الثقافة والاعلام - العراق

(١٠) محمد محمد محسن - ديوان (انعتاق إلى القيود) - ٦٧ - اصدار شخصي.

*   *   *



التعصب هو رفض للآخر وللتاريخ ومستجدات الحياة



لقاء مع / نصر حامد أبو زيد

تتمركز كتابات الدكتور نصر حامد ابوزيد حول تجديد الفكر الاسلامى الذى لابد ان يتحرر من القواعد والقولية والتكرار التى تؤدى الى الفهم الخاطىء باتجاه التحليل والتفكير او باتجاه الاستنباط والاجتهاد.

فحسب ابو زيد ان العقل المسلم فى عصر الجمود اخذ يستهلك تراث اجداده، دون ان يكون قادرا على تنميته وتطويره فكان مثل الوارث الكسول الذى يكتفى بالافتخار بما ورثه من الاسلاف.

ومن هذا المنطلق لابد لهذا الفكر الانسانى الذى يحتوى امكانيات الخلق والتفكير من انتاج المعرفة والمساهمة فى تحديث الحياة وتطويرها.

وقد كان لمجلة «نزوى» هذا اللقاء الخاص مع الدكتور «ابوزيد» قبل زيارته للسلطنة التى نتمنى تكرارها.

الدكتور نصر حامد ابوزيد واحد من ألمع المفكرين العرب فمن خلال نتاجه الفكرى استطاع ان يعيد قراءة التراث قراءة علمية عميقة جريئة، ولم يكن يتوقع الدكتور ان تقوم ضجة مفتعلة حول ما كتب، صحيح انه فى عالم الفكر والمعرفة لابد من الاختلاف والتنوع والاخطاء، أما أن تأخذ شكل التكفير

والاتهام بالردة فهذا امر يرفضه الاسلام الحقيقى الذى لايقبل التكفير بناء على شبهات واثارات دون دليل.

وابو زيد يرى ان الارهاب لايمكن ان يكون حكما على الفكر، فإنه بدون مساحة واسعة من الحرية والبحث العلمى لايمكن لنا أن نتقدم.

والتطرف لابد ان يؤدى الى اغراق المجتمع فى مزيد من البؤس والحرمان والدم، انه ضد الفكر والتاريخ بالمعنى العميق.

ان مشكلة الدين الحالية كما يراها محاورنا هى استغلال البعض له، من اجل تحقيق مآرب سياسية واقتصادية الى الحد الذى أخذنا نسمع الفتاوى الغريبة التى تبرر النصب المالى او السياسى او الاجتماعى.

فى هذا الحوار مع الدكتور نصر حامد ابو زيد بعض الجوانب الفكرية التى يلقى عليها الضوء، وبغض النظر عن الاختلاف والاتفاق مع ابوزيد فى بعض مواقفه ومنطلقاته الفكرية، يظل صوتا مؤثرا فى ساحة الفكر العربى.

* *كيف نفرق بين التدين والتعصب؟*

ــ التدين سلوك طبيعى وانسانى، وجزء من الروابط الاجتماعية بين البشر والتدين فى الاسلام جمعى بإقامة الشعائر والعمل بتعاليم هذا الدين، وهو جزء من الوجود الذى لايستغنى عنه الانسان.

وليس صحيحا ان الانسان يستطيع أن يستغنى عن العقيدة فهى دليل تماسك ورؤيا للعالم والوجود، فأوجاع هذا الوجود يجعل التدين من تحملها امرا ممكنا.

متى يتحول التدين الى تعصب؟ هذا يحصل حين يحول المتدين دينه وسلوكه وشعائره الى الشكل الوحيد من ممارسة الدين ويرفض اى شكل سوى هذا الشكل.

اذا سألت المتدين العادى: ما هى صفات الله؟ فليس عنده اجابة، الله عنده مشخص ومجرد والله موضوع للحب والرهبة، دون وجود تناقض عنده فى ذلك وليست لديه مشكلة مع متدين آخر.

المتدين الحقيقى يرى فى كل اشكال التدين تدينا.

* *وفى مصر كيف انتقل المجتمع من التسامح الدينى الى حالة الصدام والتكفير؟*

ــ عشنا فى المجتمع المصرى فى فترات من الزمن كان فيها المسلم يحترم شعائر المسيحى، وكذلك المسيحى بل يتشاركان فى المناسبات الدينية... لماذا؟ لان هذا دين وهذا دين، وهذا الدين لايقل عن الآخر بالنسبة الى من يعتقده.

والتعامل مع العصاة يجرى بقدر كبير من التسامح يعنى «يا ابنى صل يا ابنى مش كويس كده» لكن لاتجد الاقراع، الاب يحض ابنه على الشعائر... هذا هو التدين وهو موجود فى كل بلدان العالم.

التعصب هو رفض للآخر ورفض التعامل معه، واثارة الانقسام فى المجتمع على اساس دينى، التعصب هو تكفير وانغلاق ورفض للتاريخ ومستجدات الحياة.

الهوية فى جانب منها سم اذا فهمت انها امر ثابت، عندما نتحدث عن انفسنا كنمط متميز من البشر هنا هوية شعب الله المختار، او العرقية، او الطائفية.

المتدين العادى يؤمن ان كل ما يحصل فى العلم هو بارادة الله، لكن لايجد تعارضا بين ارادة الله ولوم المخطىء اى بين العلة الاولى والعلل المباشرة.

مثلا عندما نسأل اذن: لماذا ابتعدنا عن الدين؟ هذا سؤال مطروح واين ومتى كنا فى الدين ثم ابتعدنا عنه فى اية نقطة فى التاريخ، المتدين العادى يعيش فى التاريخ ويؤمن بالابدية، المتعصب لايعيش إلا فى الابدية ولا يؤمن بالتاريخ، لذلك فالمتعصبون يرون ان يعيدونا الى اللحظة الاولى فى الاسلام وهذا مستحيل او يحكموا علينا بالجاهلية.

اما التدين فهو أمر هام جدا، اذ عليه يقوم الاساس الاخلاقى للعلاقات الانسانية، اذا افتقد فالمجتمع مهدد من حيث هو بنية انسانية.

* *لكننا نلاحظ ان الكثيرين من نجوم التكفير الان كانوا ذات يوم خارج دائرة التعصب باعترافهم فلماذا لايعطون الاخرين فرصة للحياة كالتى اتيحت لهم؟*

- احد الكتب الذى تناولنى لاحد المتعصبين يذكر ان جيرانى يجب ألا يتعاملوا معى وعلى زوجتى ان تطلب الطلاق منى، وإلا فهى زانية وان على طلابى الا يجالسونى اى ما يسمى بالعزل هذا هو التعصب.

بينما الطبيعى مثلا ان نقول ان فلانا مخطىء وليته او لعله يعود الى الصواب.

لنفترض جدلا.. جدلا طبعا ان نصر ابوزيد مرتد، فانت اذا قتلته الان لمات مرتدا، بينما اعطه فرصة فقد يعود الى الايمان، خذ مثلا «مصطفى محمود وعادل حسين و جلال كشك» هؤلاء كانوا مسلمين ملتزمين ثم تراجعوا عن التزامهم ثم انتقلوا الى الالحاد وهم الان مسلمون عليهم ان يفترضوا انهم قد اقيم عليهم الحد عندما تراجعوا عن التزاماتهم الدينية كانوا ملحدين، ألم نحرمهم من فرصة العودة الى الايمان ثانية.

الانسان المتدين العادى يرى ان احدنا قابل للتغير وليس معطى ثابتا غير قابل للتطور المتعصب عكس ذلك، وعندها نحن امام كارثة الكوارث.

** ألا ترى يا دكتور ان التعصب ليس مرتبطا بالدين فقط، فهناك تعصب وتكفير لدى مؤسسات واحزاب... الخ؟*

ـ التعصب ليس مرتبطا بالدين فقط وكذلك نزعة تكفير الآخر، ويبدو لى ان التعصب لسبب تاريخى سيطر على العقل العربى، وهذا امر قابل للتغير ولكننى هنا اتحدث عن امر وجد فى سياق تاريخى معين، فالحياة العربية دار الصراع فيها على ارضية دينية، وان كان للامر اسباب سياسية، كالخلاف بين الفرق الاسلامية.

وخذ حرب الخليج الثانية فكل من وقف مع قوات التحالف الدولى، او ضدها استند الى مرجعية دينية فى وقت كان الامر فيه واضحا، انه صراع دولي على مصالح وثروات لكن التبريرات كلها كانت دينية وهنا نحن نضع الدين فى غير مكانه ونسحبه الى امور لاعلاقة له بها.

الفكر القومى فى الستينات تسيطر عليه الاحادية والقطعية كذلك الماركسية العربية، من خلال تعابير التحريفية والارتداد اى الكفر بالمعنى السياسى.

لدينا خطابات متعددة ولكنها متعلقة وليست مفتوحة فيما بينها وهى خطابات تكفير وان جاءت بصيغة مختلفة.

انت عندما تتجاهل فكر خصمك وتقاطعه فهذا نوع من النفى، فاذا كنت من انصار المجتمع الدينى فهذا لايمنع من قراءة الفكر الدينى، وعدم وجود حوار يجعل من كل فكر متمسكا بثوابته.

** ومما يغذي التكفير سياسات بعض الانظمة ايضا؟ وللسياسة كما يبدو دور بارز فى الخطاب التكفيرى العربى؟*

ـ الممارسة السياسية فى الوطن العربى ايضا قائمة على التكفير، لان السياسة عندنا تتحكم فى كل شىء فهى لاتقبل من الفكري والثقافي إلا ما يساند توجهاتها السياسية فاذا تغيرت هذه التوجهات انقلبت وهذا معروف فى عالمنا العربى حتى الفكر الاشتراكى الذى عرفناه كان ذلك الفكر الذى يبرر توجهات السلطة السياسية وليس الفكر الاشتراكى النقدى.

فاذا تطابقت سلطة الفكر مع سلطة السياسة تحصل الكارثة، فالمفكر هنا يطارد الفكر الذى يختلف معه.

** كيف تستطيع الثقافة ان تأخذ استقلالها بمعزل عن التعصب والتبعية السياسية العمياء ولاتتوقف عن تأثيرها؟*

ـ لابد ان نجد وسيلة لكى نفصل بين المعرفى والثقافى والسياسى، اى نقطع الحبل السرى بينهما، طبعا لا نقطع العلاقة اشبه الامر بقطع الحبل السرى للطفل كى يعيش الطفل وتعيش الام.

ولا اعنى انها انشطة مضادة، فأى فكر سياسى يستند الى الفكر، واى فكر يتضمن موقفا سياسيا حتى لا نتهم بأننا مع مثقف البرج العاجى وهو اكذوبة «فتوفيق الحكيم» وهو اشهر من تكلم عن هذا البرج نحن نعرف مع من كان يقف وضد من كان يمارس نشاطه.

لكن الفكر له آلياته واهدافه التى يمكن ان تكون ضد اهوائنا، الفكر ضالته الحقيقة، والسياسة ضالتها النفع احيانا يوصلك الفكر الى نتائج تتعارض مع النفع هنا يقع التعارض، الفكر يبحث عن الحقيقة فى التاريخ.

** الفكر ذو صفة نقدية بالدرجة الاولى؟*

ـ طبعا... الفكر كذلك انه حارس القيم وليس له ان يندمج مع التأييد غير المشروط، قد يحصل طبعا ان يؤيد المفكر رجل سياسة ما، لكن شروط الفكر ورؤيته البعيدة، عندما يؤيد المفكر بشروط التكتيك السياسى هنا ندخل فى التبرير وليس فى التفسير.

علاقة السياسي بالثقافى فى الوطن العربى ملتبسة جدا.... جدا... جدا، دائما نلاحظ احيانا ان السياسى يحتاج الى الثقافي ليكتسب مشروعية، واول ما انقلب مشروع محمد علي على ذاته دفع الثمن رفاعة الطهطاوى مع انه هو الذى اسس المشروعية الفكرية التى قام عليها مشروع محمد علي، كذلك طه حسين، فهو الذى اسس المشروعية الليبرالية المصرية، مع ذلك الليبرالية المصرية هى التى حاربته. كسياسة وهنا يجب ان نتذكر دور

سعد زغلول السلبى من طه حسين وما حصل له.

من هنا ضرورة تأسيس مؤسسات ثقافية مستقلة، وعندها لو دعمك السياسى فلا بأس، حيث سيدعمك بشروطك انت.

لقد كانت هناك فى مصر مؤسسات ثقافية مستقلة، ولكن جرى تأميمها فى ثورة (٥٢)، وهذا اخطر ما حدث فى مصر، كيف نستعيد ذلك؟ أي انشاء مؤسسات مستقلة ليس هاجسها سيف المعز وذهبه وانما انتاج المعرفة هذا هو المطلوب.

انت عندما تزور بلدان العالم المتقدم تجد الجامعات والمؤسسات مشغولة بالعلم والمعرفة، وليس بالمعارك الهامشية لكن هذا قدرنا فى العالم العربى.

وأرى على رأس المؤسسات التى يجب ان تكون مستقلة الجامعات، الابتدائى حتى الثانوى هذه للحكومة، تغذى المواطن فيها بقيمها لكن فى الجامعة... لا يجب ان يدخل فى قيم المعرفة.

** مواصلة للفكرة لماذا نجد هذه العلاقة الملتبسة جدا بين الثقافى وغيره فى التاريخ العربى؟*

- واقع تاريخى فالتعليم نشأ تحت ظل النخب السياسية، محمد على ارسل الطهطاوى الى فرنسا فكان من الطبيعى ان يظل رفاعة تحت وطأة الاحساس بالامتنان لهذا الحاكم الذى اتاح له هذه الفرصة والملك فؤاد مثلا هو الذى ارسل طه حسين للدراسة فى الخارج.

والمثقف يتصور ان دوره تنوير النخبة من اجل الاصلاح لان الاصلاح فى يد النخبة السياسية فهى صاحبة القرار فى التنفيذ.

اهم كتب طه حسين «مستقبل الثقافة فى مصر» كان فى الاساس برنامجا كتبه لوزير التعليم، ومايزال هذا قائما الى الانَ غير ان اى عمل لايأتى بنتائج إلا اذا قررته ودعمته السلطة، وبالتالى علينا تركيز الجهود لخلق سلطة مستنيرة.

الحقيقة ان التنوير الحقيقى هو الذى يتجه الى الجماهير، لانها هى التى ستتبنى التقدم والدفاع عنه، اما التقدم الذى لايقوم على وعى الجماهير فما اسهل ان ينهزم بقوة خارجية، ومثالنا البارز ما حصل فى هزيمة ١٩٦٧.

انا هنا لا ادين فالمثقف اذا وضع الجماهير ومستواها فى ذهنه سينتج فكرا سطحيا، اذن نحن بحاجة الى مؤسسات تثقيف، تحول الثقافة والمعرفة الى غذاء شعبى، اى تشكل حلقة وصل تشيع المعرفة جماهيريا.

** ألا ترى اننا بدأنا نلغى ذاكرتنا التاريخية تحت غبار ودخان من الهموم الفرعية وافتعال الازمات العابرة؟*

- فى العام الماضى مر على هزيمة ١٩٦٧ ثمانية وعشرون عاما، فجريدة الاهالي عملت استفتاء بين شباب عمرهم خمسة وعشرون، واذا بهذا الجيل لايعرف اى شىء عن هزيمة ١٩٦٧ فأى قتل للذاكرة.

العقل العربى النخبوى لايميل الى الكلام عن الهزيمة، بينما لو ذهبت الى امريكا فى «بيدل هاربر» لوجدت انهم يحتفظون بذكريات تلك الضربة القاصمة، وتجد اللافتات المعلقة والمكتوب عليها «حتى لاننسى».

أنا ذهبت إلى اليابان لسنوات ورأيتهم كيف يحيون كل عام ذكرى ضرب ناجازاكى وهيروشيما بالقنبلة الذرية فهل نحيى نحن ذكرى ٥ يونيو؟ لماذا؟ لاننا نميل الى ان نسقط من ذاكرتنا كل ما هو سيىء بينما ما نسقطه هو جزء من الذاكرة.

** ما هى الطريقة الناجعة التى تراها من اجل وقف موجة الارهاب والتكفير فى السياسة والتربية والدين؟*

- كيف نقضى على الارهاب؟ هل نقضى عليه بأن نزيف طريقة الوعى بأسبابه، ونلصقه فقط بالتيار الاسلامى، ام نبحث عن ظاهرة الارهاب فى اسبابها الاجتماعية والتاريخية، وعلاقتها بالارهاب الدولى بشكل عام، وبالتالى نقدم معرفة تستطيع ان تساهم فى حل المشكلة، الادانة والشجب وباقى هذه الامور لن توصلنا الى معرفة حقيقية.

وهذا يحتاج الى الكثير من الاعداد والتضحيات لنقضى على بعض الازمات التى نعانى منها.

** ما الذى حل بمشروع التنوير فى الوطن العربى، فبعد ان بدأ قويا نلاحظ اليوم انه يتراجع؟*

- لقد كان تيار التنوير ضعيفا، انه بعض المحاولات التى جرت هنا وهناك ولم تخل من عناصر المقاومة العنيفة له.. والاحباط... والمزايدة.

ولو اخذنا نماذج التنوير سنجد فى المقابل نماذج اخرى مقاومة بل واقوى.

محمد عبده مثلا كان فى جانب والازهر فى جانب، وطه حسين من المعروف ما الذى حدث له.

التنوير بدأ مرتبطا بالمشروع السياسى لمحمد علي باشا وهو ما سمى بمشروع النهضة، ولان المشروع قد ارتبط به، فمع انهياره تراجعت حركة التنوير، وقد كان ذلك التنوير يستهدف النخبة السياسية وليس الجماهير، اذا استثنينا مشروع التعليم عند طه حسين، وهو ايضا كان يحتاج الى السلطة السياسية لتنفيذه، وكذلك مشروع التعليم عند محمد عبده.

هذا الارتباط الدائم جعل مشروع التنوير فى حالة تعثر دائم، واذا ما لم يجد الحاكم الشجاع المستنير الذى يعززه ويسهله تستطيع القوى الاخرى ان تجهضه.

ما يتعرض له التنوير اليوم من هجوم هو أقسى مما تعرض له من قبل، فالهجوم مايزال مستمرا على طه حسين وعلي عبد الرازق والكواكبى والافغانى.

فما دام التنوير لم يتجاوز اطار النخب سواء فكرية او سياسية الى الوعى الاجتماعى فلن نستطيع القول ان التنوير قد تحقق وتحققه يتحدد فى تغير فى الوعى الاجتماعى.

ولا اظن اننا وصلنا الى هذه الدرجة فى اى فترة من تاريخنا المعاصر، لذلك يجب ان نستفيد من هذا الدرس فاذا اردنا ان نستعيد لحظة التنوير فعلينا ان نضعها فى افق مختلف اى ألا يكون موجها للنخبة فقط، وان وجه لها فعن طريق خلق رأى عام وواسع، والدخول مباشرة فى انتاج هذا الوعى، اما اذا ظللنا على نفس المستوى فسيظل التنوير لحظة يحتاج اليها الحاكم والنظام فى مجتمع عربى.

فى الفترة الناصرية عندنا فى مصر مثلا انزعجت السلطة من مبادرات الجماهير فى سنة ١٩٥٦ صحيح انها سلطة وطنية لكن هذا ما حصل... لهذا فالتنوير ظل محدودا وضيقا ومحصورا ولم يصل الى جذور الوعى الاجتماعى.

** التراث يادكتور نصر قد يكون عبئا، وقد يكون جزءا من الهوية والتعبير والتجديد، انه ذاكرة قد تكون احد ملامح وجودنا فى هذا العالم.. فكيف تلخص لنا فهمك لذلك؟*

- التراث ببساطة هو كل ماورثناه ليس فقط فيما كتب من كتب، بل العادات والتقاليد وانماط السلوك، محركات التراث الناس وليس الكتب ولكن علينا أن نبحث كيف تحولت بعض الكتب الى وعى اجتماعى.

هناك جانب من التراث انسرب فى الوعى الاجتماعى بحكم الشهرة او السيادة او السيطرة فانت قد تجد مواطنا لم يقرأ الغزالي ولم يسمع به ولكن البنية العقلية التى اسسها الغزالي هى التى تحكم سلوك هذا المواطن، بحكم ان الغزالي انحل فى الخطاب الدينى الشعبى والرسمى وتحول النص اللغوى عنده الى مجموعة من النصوص.

من هنا اذا وقفنا عند نص الغزالي فنحن نفعل ذلك مع الاصل قبل ان يتحول الى فعالية، هذا نجده ايضا بالنسبة لنمط الفكر الاشعرى بصفة عامة، والتصوف المرتبط بنسق الفكر الاشعرى، كذلك المعتزلة وابن رشد.

فتحديد ما هو موروث او تراث لايجب ان يقف عند ما هو مكتوب فى الكتب القديمة، بل ايضا ما انسرب عبر مؤسسات تعليمية وخطابات ومؤسسات دينية.

هنا نلاحظ ايضا كيف تقوم هذه المؤسسات على تحويل الكثير من الكتب الى أنماط سلوك، واستبعاد بعض الكتب لذلك من المهم دراسة ما الذى انتقل وعبر وما الذى همش واستبعد.

والذى انتقل وعبر هل بقواه الذاتية؟ هل بقوة مضافة؟ هل للسياسة دور فى ذلك؟ هذا ما يسمى السياق التاريخى لنشأة هذا الفكر او ذاك.

التراث علاقات معقدة جدا اذا نظرنا الى التواصل التاريخى حتى الآن فلابد ان تتضافر جهود كثيرة لكى نفحص «التراث الحى» اى التراث الذى مايزال فاعلا ومؤثرا وهل هو هو ام اصابته بعض التغيرات؟

هناك تراث ليس له فعالية وهو جزء من الماضى وهذا يجب ان يدرس ايضا وفى رأيى انه علينا ان ندرس التراث فى سياقه التاريخى وندرس تياراته ليس لنستخدم هذا التيار ضد الاخر وليس بالمنهج النفعى الذرائعى فهذا يقود الى قراءة خاطئة اسميها «قراءة تلوينية».

فمثلا اذا احتجنا للحرية قلنا ان الحرية عند المعتزلة مثلا، ونتجاهل ان ما قدمه المعتزلة للانسانية على اهميته ليس حرية الانسان فى المجتمع وانما حرية الانسان ازاء الارادة الالهية، مصطلح «خلق الافعال» وليس حرية الارادة.

فانت عندما تحول خلق الافعال الى حرية الارادة تكون قد قفزت من النسق الفكرى للمعتزلة الى نسقك انت واجريت تسوية بين الماضى والحاضر فقضية الحرية فى عصرنا على درجة عالية من التعقيد.

اذن يجب ان ندرس التاريخ فى ذاته وضمن منظوماته.

* *ما هو رأيكم فى قراءة التراث على ضوء فكرة مسبقة، او محاولة انتقائية من التراث لخدمة غرض آنى؟*

- يمكن احيانا ان نفهم من دلالة ظاهرة او مقولة فكرية شيئا يفيدنا، اويعنينا، ولكن دون قفز ودون ان نحمل فكرة فى الماضى ما ليس منها عندها قد نقع فى القراءة الاصولية نفسها، ولكن من زاوية ثانية.

التراث بحد ذاته لن يمدنا بالقوة نحن الذين نصنع هذه القوة ورؤيتنا للحظتنا التاريخية هي التي تحدد رؤيتنا للتراث.

مع الاسف نحن نعيش في جو احتفالي فاذا عدنا الى التراث بطريقة احتفالية فانما نكون قد درسنا التراث بالتراث حتى الكاتب الذى كان يبدأ كتابه بالفقير الى الله والراجى لعفو الله هو كاتب احتفالى يقوم بعمل احتفال بتواضعه.

لابد مما يسميه الشيخ امين الخولى «قتل القديم بحثا» فاذا اسست وعيا علميا، به استطعت ان تتحرر من سلطة التراث التى تشعر بها دون وعى ان تصنع تاريخك.

التراث احيانا موضوع للمحاكاة عند البعض، او للاستفهام عند البعض الآخر، او للاستخدام عند طرف أو للفهم عند طرف آخر والحقيقة ان الذين يستخدمون التراث لاغراض سياسية هم الاكثر نجاحا لانهم يتعاملون مع الجانب الحى لدى عامة الناس، فانت اذا استخدمت المعتزلة او ابن رشد مستعيدا لهما، فالخصم لن يستعيد شيئا بل سيقاتلك بما هو موجود ولايحتاج الى استدعاء مع ان هذا المستدعى قد لايكون من صحيح الدين مثلا ولكن المشكلة انه حى فى عقول الناس.

فى الدراسة العلمية للتراث ليس هناك استبعاد او اختيار بل عليك ان تدرس كل الخطابات دون اهمال او تعصب والتراث يزداد تعقيدا بسبب سوء استخدامنا له وتبديده والتراث متعدد ويحتاج الى فهم لهذا التعدد.

وما فعلناه حتى الان لايعدو القشرة على الرغم من الدراسات الجيدة التى قمنا بها.

* *ماهى ابرز الدراسات التى تناولت التراث فى الوطن العربى وترى فيها انجازات حقيقية؟*

- كثيرة ولها انجازات علمية اذكر هنا محمد عابد جابرى الذى وضع يده بايبستمولوجية التراث، وطيب تيزينى وهو فى تصورى اقرب من درس التراث من خلال القدرة على الفظ من خلال طبوغرافية التراث المعقدة، والفصل بين مستوياته ومستويات دلالته، وحسين مروة من خلال تركيزه على البعد المادى وحسن حنفى رغم انه اسقط الكثير من المعاصرة على التراث.. وهذه اهم قراءاتى التى المت بتفاصيلها، وارى ان كل واحدة منها تكمل الاخرى، كل هذه الجهود فى رأيى تمهيدات لدراسة التراث، المشكلة اننا نسميها مشروعات وانا اعترض على ذلك وربما لاننا فقراء جدا نبالغ بالتعابير.

واذا بدأت بنفسى فليس عندى مشروع انما انا باحث فى التراث.

* *دكتور نصر.. بصراحة.... هل تخاف من الاغتيال؟*

- طبعا.. انا اخاف من ان اقتل لاننى احب الحياة واحب ان انظر فى عين احبائى قبل الرحيل وآخذ فرصة لاقول لهم: وداعا.

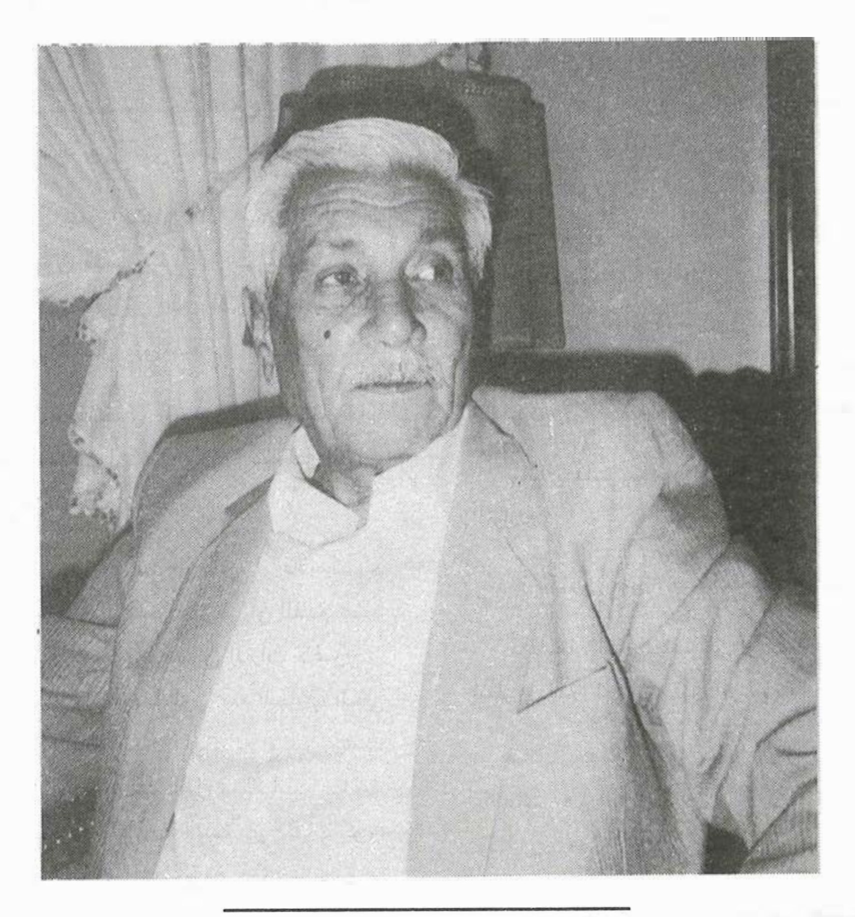
دائما عندما اسأل هذا السؤال تكون اجابتى المختصرة عليه «الحامى هو الله».

أجرى الحوار: **بيان الصفدي**

* * *

مبدعون وأشكالهم

حديث بين الياس لحود وعبدالوهاب البياتي



عبدالوهاب البياتي *

الياس لحود: صديقي عبدالوهاب البياتي، نلتقي دائما وفي كل مرة لايفاجئني شكلك وزيك واتذكر انني اول ما التقيتك في بيروت منذ سنوات طويلة ابتعنا لك طقمين جديدين على قياسك الذي لايزال يحافظ على النعومة والايجاز، هذا يذكرني بأصدقاء كثيرين لك، ومجايلين شعريين سأسألك الآن عنهم في هذه الجلسة الصباحية، التي يجمعنا فيها بهدوئه فندق «رياض السلام» في الدار البيضاء بقاعته الدافئة في اوائل كانون

* الياس لحود: شاعر لبناني ورئيس تحرير «كتابات معاصرة»

الثاني... حيث توحي لي كل هذه الخواطر المحيطة بنا بأنه لا انفصال ابدا بين اشكالنا ونحن واذا كان ثمة اختلاف فهو بمقدار ما تسمح به الشكلنة في حدود ضيقة جدا، ولدى اشخاص معدودين فقط، اسألك دون قصد وبكل براءة: كيف ترى الى اشكال مجايليك من الشعراء والكتاب من المسميين روادا خاصة كيف ظهر امامك شكلهم، مثلا كيف ظهر شكل بدر شاكر السياب. ويقال بأن بلند الحيدري كان ملاكما، ما علاقة رقة عود السياب برقة شعره وهل اثر شكل بلند على شعره... المهم ان نبدأ هذا الحديث... هل انتم من منطقة شكلية

واحدة.

عبدالوهاب البياتي: بدر من الجنوب وانا من بغداد... ولا اظن ان بلند الحيدري كان ملاكما، فالملاكم المحترف هو الذى يكون له «اسم» ويدخل مسابقات يخرج منها منتصرا او مهزوما، اول ما عرفت بلند كان يكتب، وربما كان يلاكم بعض زملائه كما جرت العادة عندما يختصم الاصدقاء، وهذه الصفة لاتكرس اى انسان لكى يلقب بالملاكم..

بعض الشعراء يكتبون الشعر منذ سبعين سنة ولم ينالوا لقب الشاعر حتى الآن، فما بالك بمهنة الملاكمة الشاقة.

ورقة عود السياب اعتقد انها تعود الى عوامل وراثية، وهذا ما اكده الاطباء الذين عالجوه فى سنوات مرضه الاخير، شأنه شأن الكثير من الناس، ولقد تحدث بودلير فى بعض مذكراته عن حالة كهذه حيث شبه نفسه بالبذرة المتقحلة لانه جاء من أب كبير فى السن وأم تصغر زوجها بأعوام كثيرة، السياب عندما انتقل من محافظة البصرة ليدرس فى دار المعلمين تعرف بمعظم شعراء بغداد يومئذ.

واعتقد انه التقى ببلند فى نهاية الاربعينات ايضا ولكن السياب كانت له نزعة يسارية بعكس بلند الذى كان ينحو فى شعره منحى ذاتيا، كما كان السياب منشغلا بكتابة القصائد الثورية التى كانت تبعده عن بعض الاوساط الادبية.. وللامانة اقول ان بلند كان فى تلك السنوات اكثر من السياب تجديدا، ولكنه اهتم بالمفردات اللغوية وبالتكرار دون ان يخطو خطوات حاسمة الى الامام وظل يدور فى فلك ما انجزه وحققه، وكنت انا نفسى شاهدا على ذلك.

لحود: هل تتذكر السنوات، او اللحظات، الاولى لتعارفكم فى دار المعلمين... هل بدأها هو ام انت، هل تتذكر سليمان العيسى كما حدثنا ذات مرة عن اناقته..

البياتي: بلند لم يكمل دراسته الثانوية، إذ لم يكن معنا انا والسياب وسليمان العيسى (الذى يكبرنا انا والسياب بست سنوات تقريبا)، كان لقائى الاول بالسياب فى ١٩٤٧ وهى سنة دخولى دار المعلمين العليا، وتم تعارفنا ببساطة فبينما كنت اتمشى فى حديقة الدار اذ به يقترب منى ويقول لي: سمعت بأنك تكتب شعرا، ويسعدنى كثيرا ان اتعرف عليك، وانضممت اليه او انضم لي وبعد دقائق قليلة من اتمام مراسم التعارف قال لي بلهفة انه انتهى من كتابة قصيدة جديدة يرغب بقراءتها لي وكانت قصيدة جميلة وعاطفية اى رومانسية، وعندما انتهى من انشاده نظر الي بقلق وقال: ما رأيك وقلت له ان القصيدة جميلة ولكنى اقترح استبدال احدى كلماتها بكلمة اخرى اقترحتها عليه..

لحود: هل تذكرها... هل قبلها.. كيف سمحت لنفسك بالتدخل من الخارج فى نص شعري؟

البياتي: لا اتذكرها ابدا وقد تردد فى قبول اقتراحى وصمت ولكنه عندما اعاد قراءتها بحضور اصدقاء آخرين فى مناسبة اخرى، كان قد وضع الكلمة المقترحة وعندما اكتشف اننى بجانبه قال ان البياتى هو الذى اقترح علي هذه الكلمة التى كانت بالاصل كذا...

لحود: وسليمان العيسى كيف كان؟ يحكى كثيرا عن ذكائه وفطنته وغرامياته... هل كنتم تحسدونه؟

البياتي: كان خجولا جدا، وكانت الفتيات يتهافتن عليه لا لجماله وحبه بل لاستذكار الدروس معه، فقد كان مجتهدا ومتفوقا فى مادته وكنا نراه دائما وهو يتمشى مع بعضهن على سدة السد الذى كان يحيط بدار المعلمين من جهتها الشرقية، كنا نحسده خاصة اذا ما رأينا احدى محبوباتنا فى الحلم وهى تتذاكر الدروس معه.

لحود: ونازك الملائكة كيف كانت ومن اين اتت... ابوها مثلا ما علاقته بك.

البياتي: كانت نازك قد تخرجت في دار المعلمين العالية قبلنا بسنوات، ولذلك فأنا لم التق بها إلا بعد اعوام حيث زرتها مع مجموعة من الطلبة (فى الخمسينات) ببيتها بعدما تخرجت في دار المعلمين، كان شكلها عاديا غير لافت للنظر، وترتدى ملابس محافظة لانها تنحدر من اسرة عرفت بالادب والعلم والتقوى وقد فاتنى القول ان والدها صادق الملائكة كان قد درسنى اللغة العربية فى المرحلة الثانوية، وكان من اشد المشجعين لي على كتابة النمط الذى كنت اكتبه تلك السنوات جلسنا مع نازك وافراد اسرتها فى زيارة قصيرة وكان كلامنا مقتضبا يدور احيانا بطريقة جانبية حول الشعر.

لحود: هل كانت تبشر نازك بأفكار جديدة وهى فى هذه الاثواب...

البياتي: كان شعر نازك مسكونا بالهواجس الرومانسية الانجليزية وبخاصة شعر بايرون وكيتس وشلي، دون الاقتراب من جوهر شعر هؤلاء الكبار ولكن شعرها كان اقرب الى نفسى كشعر حديث من نتاج السياب فى تلك الايام فشعر السياب كان مسكونا بالهاجس السياسى والاجتماعى، اى بالهاجس الايديولوجي وكثيرا ما كان يسهم بشعره فى تلك المرحلة فى المظاهرات السياسية والاحتفالات الوطنية الطلابية، مما كان يدفعه الى صب مشاعره بالشكل العمودى الاقرب الى

ذوق الجمهور الذى اعتاد على هذا النمط منذ مئات السنوات.. وشعر نازك العمودى ايامئذ كان اقرب الى مفهوم القصيدة الحديثة فى بواكيرها.

لحود: وشكل بلند هل كان متلائما مع شعره...

البياتى: كان بلند الحيدري وسيما وله حضوره كان يعقد الصداقات منذ اللقاء الاول بما كان يتمتع به من دماثة واخلاق عالية كان بغداديا اقرب الى طبقة جديدة متعلمة فى العاصمة، فبغداد وحدها كانت بؤرة التفاعلات والتغيرات الجديدة، ومعظم الوافدين اليها كانوا اشبه بالغرباء او القرويين الهابطين الى الحاضرة لاول مرة كان عليهم ان يتعلموا طقوسها وخفايا العلاقات الاجتماعية والثقافية التى كانت تسود انديتها ومحافلها الثقافية كما كانت بغداد تمثل البوتقة التى تنصهر فيها جميع الطقوس الدينية والثقافية والاجتماعية لكل الاديان والقوميات، والذى كان لايعرف هذه الطقوس كان عليه الانتظار طويلا ومثله كمثل من يسير فى الظلمة دون دليل او بوصلة.

لحود: سليمان العيسى ماذا كان يرتدى وهل سمعته منشدا بأزيائه... هل مثّل امامكم؟

البياتى: لقد سمعته مرارا، فكان لايترك فرصة انشادية إلا واهتبلها، فما كان اكثر الاحتفالات الوطنية التى كانت تدار فى دار المعلمين، كان انشاده جهوريا اقرب الى الانشاد التمثيلي الذى يؤديه معظم الشعراء العرب المعاصرين وهى طريقة كنت ولا ازال بعيدا عنها ولا استسيغها لانها تحتفى بالتمثيل والصخب والحركات وتحميل القصيدة ما ليس فيها.

كنت انظر الى العيسى وسواه كمن ينظر الى تمثيلية، وكان الاستحسان ينصب على الاسماء.. الاماكن او ذكر الاسماء البطولية او المآثر الوطنية دون الاهتمام بجودة القصيدة ومستواها، ولكن العيسي فى ذلك الوقت كان يتقن فن القصيدة الملائمة لذوق الجمهور ايامنذو نجاحه التقليدى فيه الذى يفكر ويرى بكفيه واذنيه بعكس جمهور القصيدة الاوروبية الذى يحب الاستماع الى القراءة المحايدة التى ينسلخ فيها الشاعر عن ذاته كممثل محاولا ايصال الصور والمعانى والموسيقى فى وحدة عضوية الى اذن وقلب وعقل المستمع دون ان يزيد او ينقص من النص كما هو، وكان العسسى يلبس الاثواب العادية الكلاسيكية باناقة دون نسيان انه من اسكندرون اللواء الجميل المسلوخ عن جسد سوريا، وكان يحظى بعناية شعبية ورسمية هو ورفاقه السكندرونيون فى العراق وكان «كنازك» عف اللسان رقيق المشاعر وعميق الحزن ولكن حزنه كان اشبه بالحزن الرومانسى المحلق دون اختراق كينونة البؤس الانسانى او الحزن بمعناه الفلسفى والوجودى.

لحود: فى تلك المذكرات، هل كنت تعرف الجواهري من زيه الى رأيه.

البياتى: كنت لا اعرفه شخصيا.... ولكني كنت انظر اليه من الرصيف الثانى من شارع الرشيد مجالسا اصدقاءه فى هذا المقهى او ذاك كنت اتابع قصائده الوطنية المنددة بالمستعمرين واعوانهم، وكانت الجريدة التى تنشر قصائده تلك تنفذ فى دقائق حتى اننى اتذكر الآن بأننى حاولت شراء الجريدة التى نشرت فيها احدى هذه القصائد فلم أفلح، وعندما عدت الى بيتى مساء فى الاتوبيس نزل احد الركاب فى محطة تسبق محطتي ناسيا الجريدة ضالتى فاستوليت عليها فى الحال.

لحود: متى التقيت الجواهري إذن.. مع امين نخلة؟

البياتى: في بداية الخمسينات عندما كان الشاعر اللبنانى الكبير امين نخلة ببغداد حين دعاه الاديب العراقى حارث طه الراوى «نجل العلامة طه الراوى» الى حفل عشاء فى بيته وكنت انا والجواهري من ضمن المدعوين فالتقينا لاول مرة وجهين مختلفين وتصورنا فى صورة واحدة لا أزال احتفظ بها فى العراق بأوراقى الخاصة ثم تعددت اللقاءات فيما بعد واقتربنا كثيرا بينما كانت قصائدنا تبتعد، كان زي الجواهري يومها تقليديا بالياقة كما كان كث الشعر رغم عتبة الكهولة كان لايعتني بتصفيفه فى حين كانت ملابسه نظيفة مكوية اما رأيه فقد كان متمردا سياسيا واجتماعيا وهو تمردسوسيو سياسى اكثر منه وجوديا، كان يتوقف منتظرا حين يرى ان ثمة بارقة امل تلوح.

لحود: هل كان رأيه الايديولوجى يغلب شعره...

البياتى: دعنى اقل أولا انه الشاعر العمودى الاول الذى افضله على بقية شعراء عصره وزمانه لانه كان يستطيع بقوة دفع شعره للوصول الى القلوب من الفئات الثقافية كافة فحتى جيلنا الذى كان مبهورا بالحداثة محاولا صنعها كان ينصت اليه بقلب واجف، كنا نحس ان فى شعره هو ما سيكون فى شعرنا فيمابعد ولكن برؤية جديدة، رؤية متمردة فلسفية تتخطى اقصى حالات التمرد للشعر الكلاسيكى، ففى شعره ثمة وعد بما سيحل بالقصيدة العربية الجديدة وكنت احس بهذا وانا اقرأ شعره اكثر مما احس، وانا اقرأ نصوص اقرانه الآخرين.

لحود: ما قصدته هو هل كانت الايديولوجيا «برأيك» يومئذ سابقة على كتابة النص الجواهري.

البياتى: لم يتبن الجواهري ايديولوجيا معينة رغم اتهامه

واحيانا اتهامي بأيديولوجيا معينة كان تمرده وثورته عفويين ينطلقان من الجماهير التى كانت تحاول تقويض البنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لبناء مجتمع جديد، ومن هنا جاء سر تهافت القراء والمستمعين الى شعره كانت قصائده كسريان النار فى الهشيم تنطفىء لتتقد من جديد الى ان انهار كل شىء وسقط النظام الذى كان يتبنى المشروع المعادى لتطلعات الشعب.

لحود: والسياب فى هذا السياق يصل انتقادك احيانا الى اتهامه وحده بالالتزام.

البياتى: بدأ السياب قبيل منتصف الخمسينات بالتراجع عن موقفه الايديولوجى الحزبى فى الحزب الشيوعى داخلا فى معركة غير متكافئة مع الحزب الذى كان ينتمى اليه، مما سبب الاضطرابات فى حياته الروحية والشعرية، وكذلك سبب له الحيرة، فلقد اعتاد على كتابة نمطية ذات توجه يقترب من التوجه الايديولوجى دون الوقوع فى خطيئته، اى انه كان شاعرا محلقا بالرغم مما كان قد علق بجناحيه، فهو إذن كان يواجه محنة اشبه بالمحن التى مر بها الكثير من الشعراء والمفكرين فى العصور كافة... وعندما كاد يستعيد توازنه سقط مريضا مكسور القلب... كان هناك ذئاب جدد يتربصون للايقاع به فى هذا الفخ او ذاك، وفى تلك المرحلة من الحيرة والمرض كتب قصائد رائعة متحدثا فيها عن الضياع والموت محاولا تخطى الموت بمفهومه العام ليدخل فى مفهوم الموت الوجودى والموت الخاص.

لحود: وانت الايديولوجيا.. هل تشكلت فيك، هل كانت سابقة لشعرك.

البياتي: لم اعتنق أي ايديولوجيا أو انتم الى اى حزب أو طائفة او مؤسسة سياسية او رسمية كنت احلق خارج السرب واغرد بذلك استطعت صيانة نفسى عما يدنس نفسى وشعري وكانت حرية الاختيار بيدى، حتى عندما كنت اقترب من هذه الايديولوجيا اليسارية او تلك المؤسسة.

لحود: وزيك البغدادى كيف كان.. وما علاقته بزيك الشعري؟

البياتى: ذكر الكثيرون اننى كنت شديد الاعتناء بهندامى منذ نعومة قصائدى حتى الآن فالثورة الحقيقية عند الكاتب اوالفنان هى شعرية فكرية اكثر مما هى كرنفالية تهتم بالمظاهر الخارجية، فأنا اضع ثورتى وجنونى وتمردى فى شعري ولا اسمح لها جميعا بالطفو على مظاهري الخارجية من ملبس ومأكل وسلوك اجتماعى كما يفعل بعض الشعراء الذين يعتقدون ان البهدلة وارسال الشعور واللحى والصعلكة هى الاشكال العبقرية لصاحب السيادة الشعرية - الفنية.

لقد حولت كل الفوضى فى حياتى الى نظام دقيق صارم لم يسمح إلا بتمرد وجنون شعرى فقط ان حياتى والنار المشتعلة فى الداخل كلها وضعتها فى قصائدى وتركتنى متمردا على روتين الحياة الخانعة الذليلة وكان الشعر منقذى من الوقوع فى ضلال هذا العالم الذى يعج بالأمور الملتبسة.

لحود: سألتك عن زيك البغدادى؟

البياتى: كنت ولا ازال ابتعد عن الفولكلوريات والازياء الكرنفالية واحب الابيض والازرق... والنساء والخمر والمقاهى والليل واشعال النيران فى الاعالي المرئية وغير المرئية وكذلك الاصدقاء الذين تربطنى بهم روابط روحية عميقة لم تنفصم عراها ابدا فى اى شكل من الاشكال.

لحود: هل تحب ارتداء الموضات المتطرفة؟

البياتى: لا ابدا، وعندى منها الكثير الجديد غير المستعمل.

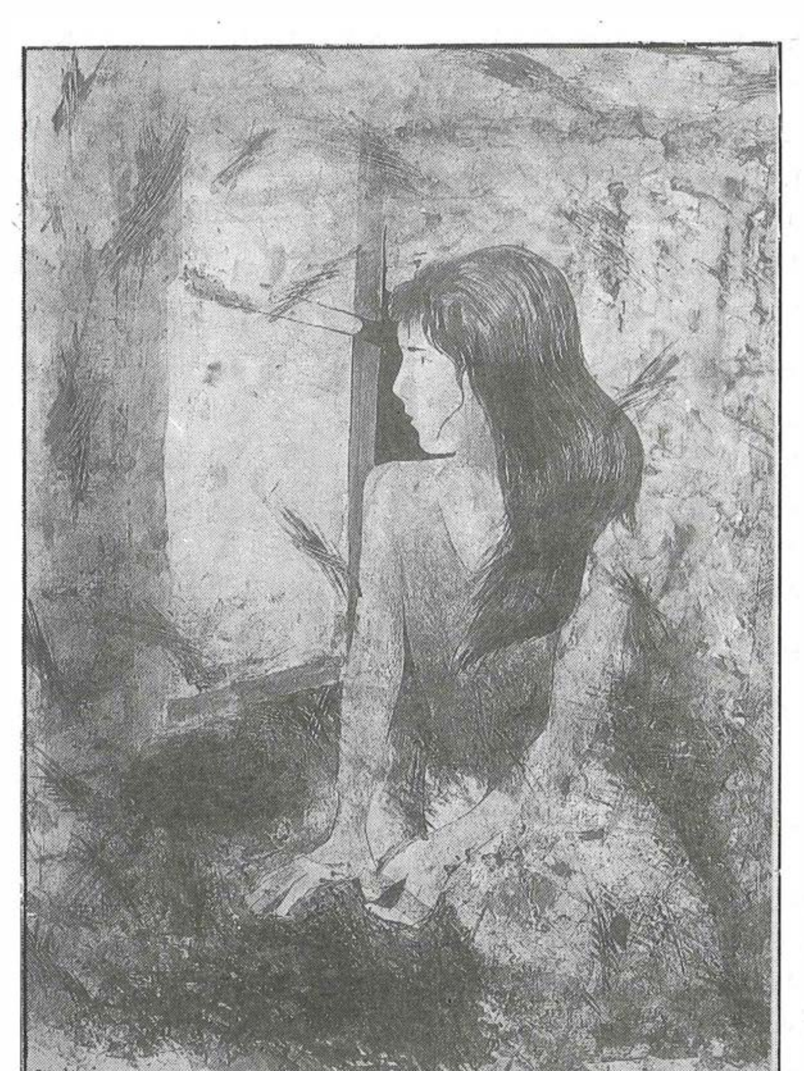
لحود: واذا ارتداها سواك كيف ترى اليه...

البياتى: انظره بسخرية واشفاق محاولا اعلامه بالاشارة الخفية عما يثير من سخرية عندى، هذا اذا كنت احبه اما فى عكس ذلك فاتركه لمصيره... واذكر مرة اننى التقيت بامرأة جميلة جدا وتواعدتها على لقاء فى اليوم التالي... وعندما جاءت كانت اشبه بطاووس بملابسها وزيناتها وجلست معها فى احد المقاهى وبسرعة قلت لها اننى سأشتري سجائر واعود واشتريت سكائري ولما ازل مطلقا عنها منذ سنوات، ساقى الدقيقتين فى الريح القوى...

الدار البيضاء المغرب فى ١٢/١/١٩٩٥

* * *





لعبة الخوف من المكان

سعدي يوسف *

هل لهذه الذكريات

هذه المزق من الاوراق

ان تمنح، حياة، ذلك الاسم

الذى يجب ان يمنحها، هو، الحياة

جون دون

١٥٧٢ ـ ١٦٣١

منذ عامين، سكنت هذه المدينة.

اخترت بيتا صغيرا، هو فى حقيقته ملحق، إلا انه منفصل تماما عن البيت الاساسى، وان كانت الحديقة متصلة، قال مالك البيت ان بإمكانى استعمال جزء الحديقة الملاصق للملحق، كما اشاء، وقد فعلت هذا، عمليا، اذ اجريت تعديلات لا اعتبرها طفيفة، منها مثلا، حديقة صخرية صغيرة، سميتها «الحديقة الجوراسية» لان فيها نباتات صبارية فقط، ولان سلحفاة الحديقة تزورها احيانا، اما القنفذ الذى كنت اَمل فى ان يسكن هذه الحديقة الجوراسية، والذى التقطته ليلا من الشارع، فقد اختفى فجأة، وان كنت اميل الى فكرة انه ربما حفر له نفقا جيدا تحت الحديقة الجوراسية.

لست ادري ان كان على القول ان المدينة التى اسكنها، الاَن، هى عاصمة، على اى حال سأرمز لها بمدينة «ع» لسببين اولهما انها عاصمة، وثانيهما اننى لا احبذ ما دأب عليه الكتاب حين يرمزون الى شخص او مدينة بحرف «سين» ان الحرف «سين» يمنح مدينة

* سعدي يوسف : شاعر وكاتب عراقي. من رواد الشعر العربي الحديث.
ـ فصل من رواية عنوان الفصل «أنس المكان»
* اللوحة للفنان حسن مير ـ عمان

«ع» عمقا سريا ليس من صفاتها.الذين عرفوا بمقامي هنا، استغربوا من اختياري مدينة «ع» فهذه المدينة، في رأيهم، لم تدخل بعد باب التصنيف كحاضرة وهم يرون انني سأضيق بها، او تضيق بي... وفي افضل الاحوال سوف تضيق علي.لكن لي رأيا مختلفا.فمدينة «ع» لم تتشكل بعد، اي انها لم تصل بعد الى اقامة قنوات ووسائل اتصال اعمق بين البشر، مثل العواصم العريقة التي عرفتها، فالمرء فيها، حين يدخل ملاذا، يظل فيه، وحيدا، منعزلا، وهو لايفكر بمناقشة وحدته وعزلته، فهذه المناقشة مضيعة لوقت ضائع اساسا.

وثمة سؤالان ليس لهما جواب في مدينة «ع».

لماذا يخرج المرء؟

وكيف يخرج؟

فيما يتعلق بي، انا لا اريد ان اخرج، ولهذا لن افكر في وسيلة الخروج، السؤالان، لاغيان، اذن بل لقد استبعدتهما، عامدا، منذ قراري الاقامة هنا.

لكن في مدينة «ع» والحق يقال، امورا مما جاء به العصر، مثل جرس الباب، وجهاز الهاتف، والميني ماركت، والسيارة، اذكر هذه الاشياء اختصارا.

كان يمكن لشخص سواي، ان يتعامل مع هذه الاشياء الاربعة.

اما انا، فجرس بابي صامت، وحدث مرتين ان رن، فلم اكلف نفسي حتى عناء ما وراء الانتباه، والتساؤل عمن يكون ضغط على الجرس.

وجهاز الهاتف المستقر على طاولة خيزران صغيرة في الصالة التي لا اجلس فيها عادة ليس احسن حظا من جرس الباب.

احيانا يرن الجهاز، فأتابع رنينه كأني اتابع الطيران البطيء لبعوضة، وعندما ينقطع الرنين استمتع ببقايا الرنة الاخيرة ولم يحدث، البتة، ان رفعت السماعة.

الميني ماركت، اقصده بغير انتظام، اشترى اشياء معروفة الثمن، خبزا، او ماء، او جبنا... أهيىء المبلغ بدقة قبل الخروج، ادخل الميني ماركت اتناول ما جئت اشتريه، اسلم المبلغ صامتا الى البائع، واعود الى المنزل، اقول اعود الى المنزل، مع ان الميني ماركت لايبعد إلا حوالي ثلاثين مترا اقطعها عبر خربة كانت مزروعة بالباميا.

اخيرا، اصل الى السيارة.

اعتقد ان شخصا مثلي، ليس بحاجة الى سيارة، فالسيارة وسيلة حركة وانتقال، وانا لا اريد ان اتحرك وانتقل.

لدى ثلاث اجازات سوق من ثلاثة بلدان آخرها قبرص ورابعة دولية، والحصول على اجازة سوق محلية ليس عسيرا، على الاطلاق لكني لم اسع الى هذا مطمئنا الى قراري بعدم استعمال السيارة.

من حسن حظ السيارة، ان البلد قليل الرطوبة والغبار، وإلا لتآكلت طلاء وحديدا مثل سفينة غارقة، اقول من حسن حظ السيارة التي لايعنيني من امرها شيء الآن، بالرغم من تاريخها الحافل بالتفاصيل المثيرة.

ان كان جرس الباب، والهاتف، والميني ماركت، والسيارة، اشياء لاتعنيني، فليس معنى هذا انني غير معني بشيء على الاطلاق، الواقع ان لدى ما اعنى به لن اذكر الاشياء كلها، لكني اشير الى عدد منها.

انا، مثلا اهتم بالحديقة الجوراسية، ولابأس في ان اتحدث عنها قليلا:انها على شكل نصف دائرة، قطرها متران، وهي ذات ثلاثة صفوف نصف دائرة من الحصا متوسط الحجم الذي صبغته بطلاء ابيض لماع، ليس في الحديقة الجوراسية إلا انواع من الصبار، بعضه شائك، وبعضه ناعم ومنه ما يمكن ان يغدو عملاقا... الخ، جئت بالصبار من اماكن عدة: من اليمن، وقبرص وجلعاد، ومن قرية مسيحية لاتبعد كثيرا عن مدينة «ع»، ومن جرود موحشة هنا وهناك، من صبار الحديقة الجوراسية ما يصلح دواء لامراض بينها السرطان وقرحة المعدة والثآليل، انا اعتني بالحديقة، ازيل الاعشاب الضارة، والورق المتساقط من شجرة الزيتون التي تظللها، وحين جاء مالك المنزل بالسماد الى حديقته، اخذت جزءا منه، وسمدت حديقتي الجوراسية، في غفلة من صاحب المنزل، الذي كان سيتضايق حتما لو طلبت منها بضع حفنات من السماد، في الصباح اتفقد الحديقة، وفي المساء اجلس عندها لاحتسي كأسا او كأسين مع وجبة العشاء، كنت ذكرت القنفذ الضائع، لكن السلحفاة مواظبة على المرور بالحديقة كل يوم تقريبا، وثمة نحلات في الضحى والظهيرة، وعصافير تمرق واحيانا تزقزق في شجرة غير بعيدة، كما ان القطط الشريدة تجتمع في الليل، حولها، طمعا في مشاركتي العشاء الصيفي تدريجا، صارت الحديقة نصف الدائرية، مركز العالم، عالمي، اكملت النصف الآخر بأن جعلت مكتبي يطل عليها وبالمجيء بجهاز ستيريو متطور يمكنني من سماع الموسيقى «كلاسيك وجاز» وانا عند الحديقة قلت ان مكتبي، حيث اقرأ، يطل على الحديقة مع هذا دأبت على تناول كتاب، والجلوس الى حيث الصبار، اقرأ هناك، حين للشمس ضوء.

هكذا اكتملت الدائرة: الحديقة الجوراسية، القراءة، الموسيقى، وانا طبعا.

آخر محطة لي، قبل المجيء الى مدينة «ع» وسكناي هذا الملحق، كانت بلجراد، ايامها كانت العاصمة اليوغوسلافية مناسبة لي تماما، الشرطة هناك تتسامح مع بعض شروط الاقامة، وليست معنية كثيرا بالجنسية الاصلية للشخص، ولا بطريقة عيشه، وطبيعة موارده، المطار شبه مفتوح، وتكاليف الحياة اليومية

معقولة، والنبيذ جيد والناس ـــ كما في سائر بلاد البلقان ـ يأكلون لحم الضأن، ويعرفون الباميا والفلفل والباذنجان جيدا، ويشترون السمك النهري حيا، يلبط في الكيس، ثمة كنت اسكن شقة صغيرة في مبنى ذي اربعة طوابق يطل على نهر الدانوب، بل على فرع الدانوب الذي يخترق بلجراد، وهو الفرع المسمى نهر سافا، حين استيقظ، صباحا كنت ألمح النهر يلمع من خلال الشجر، في الشتاء يتساقط الورق ويكون النهر مكشوفا امامي، حتى في صباحات الضباب يظل النهر حاضرا في المشهد لم يكن بمقدوري مقاومة اغراء النهر كنت اهبط السلالم، بحيوية افتقدها الآن، اجتاز الحدائق، لأبلغ الضفة حيث سبقني هواة صيد السمك، اركض على امتداد الكورنيش، عشر دقائق، او ربع ساعة، وفي العودة اتمتع بالمشي الوئيد، متوقفا عند هذا الصياد، او ذاك، بدون ان احظى، ولو مرة، برؤية سمكة واحدة في سلة.

في بلجراد، بخلاف باريس مثلا، لا يستطيع المرء ان يتناول قهوة الصباح في مقهى. الناس في العاصمة اليوغوسلافية يستيقظون متأخرين، المقاهي كذلك، لذا كنت اقصد احد تلك الاكشاك التي تقدم الصوصيج الساخن والهمبرجر البلدي واللبن الرائب، فأفطر كما يفطر الناس المبكرون الى اعمالهم، بفارق واحد وهو انني لا افتح مثلهم زجاجة البراندي الصغيرة، التي يشربونها دفعة واحدة.اعود الى المنزل، ارتقي السلالم وثبا، درجتين درجتين.. لاتمدد رأسا على الصوفا، منطرحا مثل كيس من الريش.

كانت حياتي عند ضفة الدانوب، هادئة بلا مفاجآت.

وكان لي اصدقاء، اكثرهم من طلبة الدراسات العليا، وبعضهم من بلدي، وكل اسبوع كنت اسهر، مع اثنين او ثلاثة منهم، في احد بارات الضواحي، مرة او مرتين.

كنا نشرب كثيرا.

لكنني الآن، في مدينة «ع» مع الحديقة الجوراسية والكتب والموسيقى.

لماذا تركت بلجراد، وجئت الى هنا؟

ولماذا قبلها، تركت نيقوسيا الى بلجراد؟

وفي الاساس، لماذا تركت بيروت الى نيقوسيا؟

القصة طويلة، وقد لا اتمكن من اتمام روايتها، فأنا اشعر هذه الايام بالخطر، الخطر على حياتي، افكر بمغادرة مدينة «ع».

لأني لم اعد، كما في السابق جاهزا للمغادرة في دقائق، بدون ان احمل حقيبة يدوية صغيرة او حتى جواز سفر كما حدث مرتين انا، الآن، متعب.

استوى عندي الموت والحياة.

والاماكن فقدت اختلافاتها، فيما يتعلق بي.

كل مكان خطر.

كنت قررت ان انسى القصة.

لكنني تساءلت، ذات ليلة، اى معنى سيظل للانسان والعالم، لو نسيت القصة؟

كيف يحيا البشر لو نسيت القصص؟

ومن اكون لو دفنت قصتي؟

القصة، قصتي، طويلة، معقدة، مشتبكة الجذور والاصول والفروع، الى حد الفزع، الفزع الذى يتملكني، في النهار والليل، والذى يبلغني، وانا نائم، في انواع من الكوابيس.

القصة طويلة، غير اني ممسك بطرفيها.

صديقي علي الركابي الذى قتل، غيلة، في تعنايل بشرقي البقاع، قرب شتورا.

والمكالمة الهاتفية الغامضة الى تلاحقني قررت ان اكتب القصة، ليس لاني موهوب، ولا لمتعة في استحضار احداث.

السبب، هو أن المكالمة الهاتفية جاءتني ، هنا اخيرا... هذه المكالمة التي جعلتني اهجر بيروت الى نيقوسيا، واهجر نيقوسيا الى بلجراد، واهجر بلجراد الى مدينة «ع».

لكن كيف بلغتني، وانا لا ارفع سماعة الهاتف؟

كأن الامر محض مصادفة، كما حدث في المرات السابقة.

بعد اسبوع من سكنى «الملحق» سمعت جرس الباب، كانت الساعة حوالي العاشرة صباحا اهملت الامر عاد الجرس يرن، اهملت الامر ثانية، لكن الجرس اصر على الرنين ثالثة، نظرت في عين السيكلوب، ثمة وجه فلبيني وجه ذو شفتين سبيغتين عدت الى جلستي لكني اسمع الدق على الباب، بالكف قلت، إذن، على ان افتح الباب، دخلت الفلبينية، صباح الخير انا كنت اعتني بالبيت، مرة كل اسبوع هل انت بحاجة الى؟ حسنا.. هكذا سأمر، كل اربعاء، الساعة التاسعة صباحا، شكرا سيدى، انا ذاهبة.تدريجا، غدت ماريتا الخيط الذى يصلني بالخارج، فهى التي تدفع قوائم الكهرباء والماء، وهى التي تتصل بالموزع اذا نفد الغاز، وتبعث رسائلي القليلة، وتأتيني بما احتاجه من مأكل ومشرب.انها سيدة مهذبة، قليلة الكلام ماهرة في مهنتها، ، دقيقة التصرف.

هى لم تخطىء حين رفعت سماعة الهاتف، وقدمتها إلـيّ، قائلة سيدى، هذه مكالمة خارجية لك.

اقول، هى لم تخطىء.

انا كنت السبب، انا لم احذرها من رفع السماعة، كان تصرفها طبيعيا.

هكذا، تناولت السماعة متوجسا.

أنس تعنايل..

انقطعت المكالمة.

كانت ماريتا تنظر الى بعينين متسعتين، لابد انها لحظت تبدلا غريبا فى ملامحى، او انها استغربت من انقطاع المكالمة الخارجية بهذه السرعة.

حدث هذا، قبل ستة اشهر، اى بعد عام ونصف العام من مجيىء الى مدينة «ع» وسكنى «الملحق».

ما ان خرجت ماريتا، بعد اتمامها عملها، حتى اخذت افكر بسرعة.

ماذا علي ان افعل؟ كنت اظنهم فقدوا الاهتمام بالامر، او فقدوا اثري.

بعد هذا العام ونصف العام، وبعد العواصف التى اجتاحت المنطقة... لكن، ها هم اولاء يعودون، لابد انهم وجدوا صعوبة فى اقتفاء اثري.. هكذا اظن، وإلا لما تأخروا ثمانية عشر شهرا، كيف لم يطرأ عليهم اى تغير؟

كل هذه العواصف، والكلمتان لاتزالان كلمتين: انس تعنايل.. والصوت لايزال هو هو: بطيئا، دبقا، كأنه خارج من قاع بئر منتن الماء.

انا افكر بسرعة، لا فى معنى الكلمتين، اذ فكرت فى معناهما طويلا، منذ المكالمة الاولى فى بيروت، واستقررت على انهما تعنيان موتى، الموت الكفيل وحده بدفن مشهد تعنايل كما رأيته.

انا، الآن افكر فى الطريقة التى اتحصن بها، كى اظل على قيد الحياة اطول وقت ممكن، من اجل ألا انسى تعنايل، ومن اجل ان يعرف واحد او اثنان او مليون شخص ما جرى هناك، لقد صممت، فجأة على ان احفظ لصديقى على الركابي ذكراه، وان اجعل هذه الذكرى بين ايدى سواى ممن عرفوا على الركابى او لم يعرفوه.

القرار السريع ليس من طبعى، إلا اذا كان دفاعا خالصا عن النفس.

واعتقد، هنا، اننى ادافع عن نفسى ايضا، حين ادافع عن ذكرى على الركابى.

لقد مضى على الركابى، تناثر جسده على العشب، ولم يعرف له قبر.

ورفاقه فى القاعدة، القاعدة المستقلة، فى القاطع الاوسط، مضوا جميعا، لم يكونوا كثيرين، ولم يعرفهم كثيرون، قتلوا جميعا فى ظروف غامضة، وغابوا، لا شاهد، ولا شاهدة قبر.

على الركابى فقط، هو الذى كان يأتى الى بيروت من قاعدته، ليتزود مؤنا وذخيرة، كل ثلاثة اشهر، وليعود بعد يومين او ثلاثة الى رفاقه فى القاعدة المجهولة.

وعلى الركابى فقط، كان لموته شاهد حق، شاهد حق وحيد.

وانا ذلك الشاهد...

علي، إذن، ان اتحصن جيدا، لكن كيف اتحصن فى هذا المنزل؟

قبل المكالمة الهاتفية، بدا لي المكان مناسبا جدا، نوافذ مفتوحة كلها على الحديقة واضاءة جيدة فى النهار، وفى الليل تخفف مصابيح الشارع العتمة، الى حد كبير.

جدار المطبخ المطل على الحديقة، عبارة عن نافذة طويلة تكشف كل شيء، وانا استعمل باب المطبخ للدخول والخروج، تفاديا لاستعمال الباب الاصلي الذى يواجه باب صاحب المنزل، فأنا أتجنب ازعاج الآخرين حتى لو تنازلت عن حقوق ما.

بعد المكالمة صرت انظر الى الامور نظرة اخرى.

انا من الناس الذين يحمون ظهورهم بالجدران حيثما جلسوا.وهكذا افعل حين اجلس فى مقهى، او مطعم، او مكتب، بل حتى حين ازور احدا فى منزله تقول نظريتى: الظهر اعمى، والصدر يرى.

فلأحم ظهري اولا بالجدار، اما الصدر فحمايته موكولة بالحذر.

لكن الحذر لن يجدى نفعا فى هذا البيت.

ابدأ اولا بالمطبخ الباب حديد مطروق وزجاج، والنافدة كما قلت طويلة تكشف كل شيء اينما جلست كنت هدفا سهلا، الرصاصة قد تأتى من الباب او من النافذة لا زاوية اتحصن بها فى المطبخ اننى مكشوف تماما، كأنى فى العراء، كأنى الثلاجة التى تولى ظهرها، عادة الى الحائط.

انتقل الى غرفة الاستقبال المتصلة بالمطبخ، الجدار المطل على الحديقة هو ايضا عبارة عن نافذة طويلة، وعلى افتراض اننى هربت من غرفة الاستقبال فإن اقرب مكان الى هو المطبخ، وقد ذكرت انه مكشوف. المكان الآخر المتصل بغرفة الاستقبال والذى بإمكانى بلوغه سريعا، هو غرفة مكتبي، مشكلة الغرفة انها مكشوفة ايضا لنافذة الحديقة، وهى كذلك حديد مطروق وزجاج، ولا زاوية فيها للاحتماء، اطلاقا.

بقى من البيت، غرفة النوم، ومصيبتها انها ذات نافذتين واسعتين تطلان على الحديقة ايضا وتكادان تبلغان الارضية، هنا بإمكان الرصاصة ان تخترق صدرك او جنبك، او رأسك اذا كان القاتل هدافا متوسط المهارة.

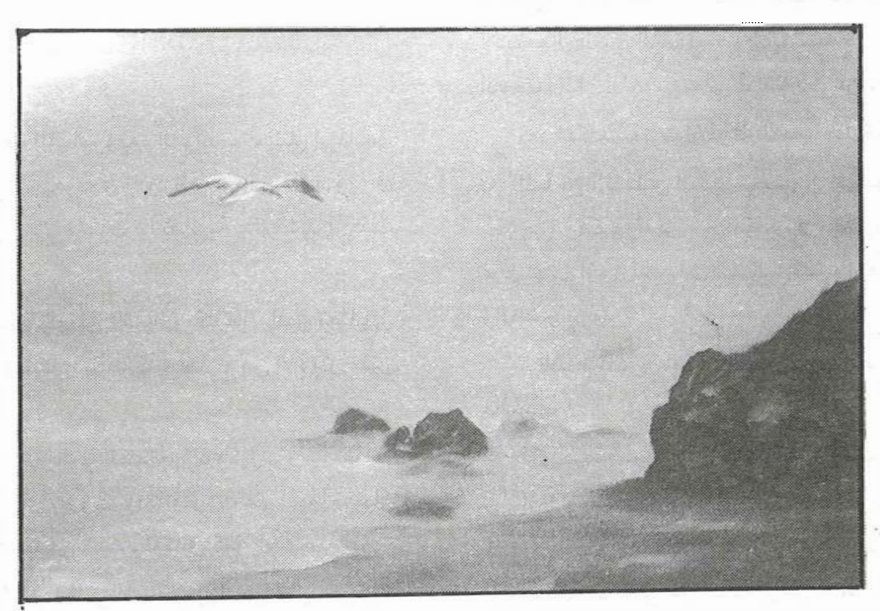
الحمام وحده، ذو نافذة ضيقة عالية، لكن بإمكان اى شخص، حتى لو كان قصير القامة، ان يدحرج قنبلة يدوية من هذه النافذة.

وعلاوة على ذلك: كيف يختار شخص المرحاض، مكانا لموته؟

* * *

خبط أجنحة في سماوات غريبة

عبور الحدود



أمجد ناصر *

(١)

وحيدا في المحطة شعرت، لأول مرة، بأنه قرار جدي، بل مفزع أيضا.

سأغادر إذن! وإلى أين؟

إلى بيروت التي لا أعرف فيها أحدا!

تذكرت «وفاء» التي تركتني، فجأة، بعد أن بدا تعلقها بي أقوى من أي شيء آخر.

تذكرت أهلي الذين سيتوقف القطار عندهم في المفرق ويقلع دون أن يشعروا بي.

تذكرت أصدقائي كلهم: زهرة المعاني، صلاح حباشنة، محمد داودية، إلياس فركوح.

هل امقت بلادي إلى حد أن اتركها، هكذا، بلا ندم؟

هل خذلت اهلي الذين ارادوني ضابطا ينضم الى سلك السلالة ولم يفرحوا، قط، برؤية شيء يتلألأ على كتفي سوى نجوم الخسارة والاخفاق؟

ناي مجروح يتصادى في برية مهجورة

نداءات غامضة من فضاءات بعيدة وشواطىء

مسترسلة في بهجة المياه وخطى العشاق

تجذبني اليها كقطب هائل لا سبيل الى مقاومته.

انه قدري وعلي ان اتبعه حتى النهاية.

هكذا انطلق بي القطار البطيء الذي يسير رحلة ركاب اسبوعية بين عمان ودمشق.

مزيج من الخوف والتوتر والبهجة المبهمة يدوم في اعماقي.

كان علي ان اعبر عددا من المحطات، يصعد اليها موظفو خط الحجاز ورجال الشرطة الاردنيون قبل ان اطمئن، نهائيا،

* أمجد ناصر: شاعر وكاتب أردني ـ مقيم في لندن

* اللوحة من أعمال الفنانة : زكية البرواني ـ عُمان

إلى انني سأنجو. ولن يحصل هـذا الا عندما أدخل محطـة درعا السورية وتتفوح فيها رائحة المازوت الغريبة.

(٢)

كـانت مساحتـا السيـارة تزيحان، في نشـاط، مياه المطـر، المنثالـة في ليونـة ولكن في ثبات، على الـزجاج الأمـامي. اجتزت نقطة عبور «المصنع» اللبنانية وحمل جواز سفري الأردني أول ختم لبنانى وربما اخر واحد أيضا.

ظل مطـر أوائل الشتاء يتـدافع في كل اتجاه والسيـارة تعبر جغرافيا جديدة تغير فيها وجه الأرض والسماء.

مطر يلف الأرض بثوب رهيف من المياه.

ـ هذه هي الأرض التي وعدت نفسك بها!

هكـذا هجست وأنا منحشر بين راكبين في المقعـد الخلفي. لا أتذكر وجها لـرفاق رحلتي من «كراجات بيروت» في دمشق إلى «ساحة البرج» التي كانت السيـارات تصل اليها في حذر بعد أن هدأت المدافع.

لا أتذكر شيئا.

أتذكـر فقط أن الاحساس بتـلاشي العزم يشتـد كلما امعنت السيارة في الأرض اللبنـانية. فكل متر اقطعـه سيبعدني عشرات عن تلك البلاد.

كان ذلك أول عهدي بالسفر.

كنت لما أزل غض العود..

ولم يكن في عائلتي او محيطي. انذاك، تقاليد هجرة أو سفر يطول.

شيء ما في داخلي كان يقول لي انني لن اعود، وان عدت فلن يكون الا بعد وقت طويل، انطويت على حجـر الذكريات والزمن الذي خلفته ورائي. وأصخت السمع إلى هتافـات واهنة محمولة على جناح المسافات.

هل هي هتافات أرض العطش والغبار؟

كنت اخشى ان اضعف وأتردد.

لا

أريد

ان

اعود.

قلت للهواتف التي توسوس داخلي.

انني ابن اليوم وليد اللحظة.

سأمشي ما دامت هناك أرض وقدمان.

كانت المناظر اللبنانيـة الخلابة قد خففت وطأة قلقي. عبرنا الجبل من طريق الكحـالة الذي سأعبره لآخر مـرة ايضا. فبعد قليل ستستأنف الاشتبـاكـات ويصبح هـذا الطـريق المتعـرج الجميل الذي يهبط إلى بيروت كـالسيل أخطر طـريق في العالم. كانت هناك قوات عربية وسورية على نقاط متفرقة في الجبل.

بدأنـا نطل على بيروت مع حلول المساء وأخـذ قلق من نوع اخـر يستبـد بي: كيف سأصل الى العنـاوين التي زودني بها إلياس فركوح ومعظمها عناوين عمل؟

لم يكن امـامي، والليل يـزحف، إلا أن ابيت ليلتي تلك كيفما اتفق، وفي الصباح اشرع بالسؤال عمن يمكنه مساعدتي في تدبر أمري.

حتي تلك اللحظـة كان مخططي لحيـاتي القادمـة في بيروت يـرتسم كما يلي: الالتحـاق بجامعـة بيروت العـربيـة التي كنت منتسبا اليها اصلا وايجاد عمل يقيم أودي.

فما حصل في عمان كان كافيـا ليملأني انفصالا عنهم وعن أساليب عملهم.

لم انس، بالطبع، انني شاعر. وان اختناقي في عمان يتصل، في جانب كبير منه، بحالـة الاستنقاع الأدبي للساحة والشعر في صلبها.

سـألت السـائق نفسـه الـذي اقلني من دمشق الى بيروت ان يدلني على فنـدق متواضع اقضي فيه الليل. فأخـذني إلى منطقة الحمرا التي سأدخلها من اتجاه لن يتكرر مرة أخرى.

لكن الفنـدق الـذي لم اعد اذكـر لـه اسما أو رسما لم يكن بالتـواضع المطلوب. فقد بدا لي فخما أكثـر مما ينبغي لشخص يملك عشرة دنانير أردنية بعد احتساب أجرة الطريق.

كانـت الدنانير العشرة تسـاوي تسعين ليرة لبنانيـة. سألت عامل الاستقبـال عن اجرة مبيت ليلـة واحدة فقال لي: ثـلاثون ليرة.

كان ذلك مبلغـا يزيد عن أجـرة الطريق من عمان إلى بيروت مرورا بدمشق.

فما العمل إذن؟

فهذه مـدينة حـرب وغرباء والـدنيا ليل ومطـر. ابيت الليلة هنا، رغـم المبلغ الباهظ الـذي اصر عامل الاستقبـال على قبضه سلفاً والصباح لناظره قريب.

هكذا هونت الأمر على نفسي.

كنت جائعا وتعبا.

كان رأسي يمور بالصور والمشاهد التي توالت علي، في رحلة استغرقت نهارا بطوله.

ما أطول هذا النهار!

من «نزلة وادي سرور» في عمان الى نزل في الحمرا: رحيل من دنيا بدوية الطابع إلى دنيا مدينية وصفت حتى الامس القريب بأنها «سويسرا العرب»، من وضوح المصير حتى لو كان السجن الى غموض الافاق، من استنقاع الحياة إلى فورانها وعصفها، من الكتابة - الصدى - التقليد الى الكتابة - الابداع - التجريب، من هزيمة المقاومة الفلسطينية إلى «دولتها».

ما أغرب هذه الرحلة

وما أغرب قراري

كان الناس يهربون من بيروت التي دخلتها، للتو، «قوات الردع العربية» بعد قتال دام وأنا اذهب اليها! طلبت شايا إلى الغرفة ولم اجرؤ على طلب طعام. كنت معتادا على ترويض الجوع.

عرفته في عمان وآخيته.

بحثت في جيوبي عن الورقة التي تحمل عناوين من اوصاني الياس فركوح برؤيتهم. كانت ثلاثة عناوين: اثنان في حي «ابو سهل» في منطقة «الفاكهاني» لمسؤولين فلسطينيين والثالث لطالب فلسطيني يدرس في جامعة بيروت العربية كنت التقيته في بيت الياس فركوح في عمان صيف العام الماضي. كانوا يطلقون عليه اسما غريبا: محمد المجند.

هذا هو كل رصيدي الآن:

ستون ليرة لبنانية، وثلاثة عناوين.

رحلت كأنني لم ارحل ووصلت كأنني لم أصل.

تعب وجائع.

والمطر الذي قالت «وفاء» انها تود لو نتعانق تحته الى الابد، يصل الأرض بالاعالي.

(٣)

كأن المطر استمر طوال الليل. في بلادي يزورنا المطر ولكنه لا يطيل الاقامة. هنا، على بعد خطوات من البحر يستمر المطر طوال الليل. افقت مفعما بالنشاط. لقد نمت أكثر من عشر ساعات، وأنا ابن النوم البار، لا أحب شيئا كما أحب النوم، النوم والنساء. النوم امرأة. والمرأة نوم. في النوم نحلم بالمرأة حتى وهي إلى جانبنا على السرير. والمرأة تسحبنا من أطراف أصابعنا إلى النوم. لننام. ذلك النوم الجميل. لم اكن، حتى ذلك الوقت، قد اهتديت إلى كلمة تمجد النوم. سأسمعها، بعد وقت طويل من محمود درويش وسأرددها دون نسبها اليه: النوم أجمل أعطيات الحياة. هدية لا تقدر بثمن.

لم تكن القهوة قد دخلت، حتى الان، مدار حياتي. كان في وسعي أن أنهض من النوم إلى السجائر مباشرة. كنت من مدمنى الشاي. والشاي لا وقت له. شربت الشاي في مطعم الفندق، وانطلقت بحقيبتي الصغيرة. عرفت من عاملة الاستقبال الصباحية ان العناوين الثلاثة تقع، كلها، في محيط واحد: الفاكهاني. وماذا عن الجامعة العربية؟

قالت إن الجامعة العربية في الفاكهاني.

أشارت علي أن استقل «السرفيس» إلى الجامعة العربية وهناك اسأل. انطلقت من فوري، وجدت «السرفيس» كما هو عندنا. سيارة تحمل وتنزل ركابا على الطريق نفسه. كل يستقلها إلى مقصده أو بالقرب منه ويهبط. كنت، على ما يبدو، آخر راكب على الخط. وكبدوي لا يطمئن الى الطريق سألت للمرة الثانية سائق السيارة عن العنوانين الأولين في حي أبو سهل. حاول ان يدلني بالوصف، فقلت له انني غريب عن المدينة فأوصلني بزيادة على الاجرة: ليرة لبنانية؟

ربما.

كان الصباح مشرقا، وكشف لي الضوء ما أخفته العتمة، فليست المدينة مختلفة كثيرا عن تلك التي خلفتها ورائي. فهناك اسمنت وهنا اسمنت. وهناك بشر وهنا بشر. لكن الوجوه، بدت اكثر انبساطا والقسمات أقل حدة... والعيون اقل اعتداء عليك أما الفارق: فالنساء هنا اكثر وضوحا، نساء وفتيات بسراويل من الجينز وقمصان ضيقة تكور وتشد وتبرز ما تخفيه الثياب الفضفاضة فى بلادى، فتية يحملون اسلحة تخفق على جنوبهم، لم يسألني المسؤول الاعلامي الفلسطيني ما انا فاعل، بل قال دعنا نلتق مرة أخرى. كان ذلك ايذانا بنهاية الحديث واللقاء معا.

خرجت خائبا شبه ضائع من «محلة ابو سهل».

فلم يتبق لدي سوى: محمد المجند.

كل رهاناتي منعقدة الان على هذا الشاب الربعة مفتول العضلات، أكرت الشعر، الذي لم أظن عندما التقيته في عمان الصيف الماضي أنه سيصبح في لحظة ما «كل أملي».

يا لهذا الأمل الذي قد يتبدد مثلما يتبدد الأمل دائما. لم أكن محظوظا بوجه خاص. ورغم السجال الصبياني الذي خضناه، جاهلين، ضد الدين فإنني كنت اخشى تحقق دعوات أمي التي كانت، لفرط ما أسومها عذابا، تضع يديها على صدرها وتتضرع إلى الله أن «يريني يوما».

فهل هذا يومي الموعود؟

أكيد أن أمي لم تكن تقصد ذلك تماما.

كانت تستنجد بقدرة أعلى لإخراج الشيطان الصغير مني.

لكن الدعاء يصعد إلى السماء

ولا يخيب دعاء الأمهات!

مشيت إلى جامعة بيروت العربية التي تسمى اختصارا، هنا، «الجامعة العربية». سألت عن «المجند» في اتحاد طلاب الجامعة. فقالوا يستحسن ان اسأل عنه في «الاتحاد العام لطلبة فلسطين».

فالجامعة، جامعتي التي احمل بطاقتها طالبا في السنة الأولى ـ قسم اللغة العربية ـ تضم خليطا من الجنسيات وان كانت الفلسطينية هي السمة الغالبة عليها. اذهلني أن أرى طلابا بمسدسات داخل حرم الجامعة. ولكن في بيروت كهذه يجوز، على ما يبدو، كل شيء.

كنت اسابق الوقت الذي، كلما مر، تضاءل أملي.

فاليوم هو يوم السبت، وفي لبنان، عكس بلادي، فان العطلة الرسمية هي يوم الأحد. فإذا لم اجد «المجند» اليوم فذلك يعني أني لن أراه قبل يوم الاثنين.

وهذا ما لا ينبغي أن يحصل.

لم يكن مقر الاتحاد يبعد سوى خطوات من الجامعة.

سألت عنه باسمه الحقيقي فقالوا لي أنه لم يأت اليوم.

ـ هل يعرف أحد عنوانه؟

ـ نعرفه ولكننا لا نعرف عنوانه.

ـ لكن من الضروري أن اراه اليوم.

ـ انتظر حتى يأتي أو يأتي احد من اصدقائه.

شربت الشاي تلو الشاي و«المجند» لم يأت، ولا جاء أحد من اصدقائه. وبدأ الطلبة الذين كانوا يتجادلون في السياسة وفي انتخابات فرع ما من فروع الاتحاد ينفضون. كنت ذاهلا عنهم وعن أحاديثهم. أفكر في «المجند» هل سيأتي؟ هل سيأتي أحد أصدقائه؟ أين هو الان؟

وتدريجيا تحول أملي بالمجند إلى غضب عليه.

كيف لا يأتي؟

كيف وانا فى هذه الحيرة الكونية ليس لى احد سواه؟!

لقد قطعت جسوري كلها. فلا العودة ممكنة ولا البقاء ميسر دونه.

ينبغي أن اجده.

قررت، ، وقد حل العصر، ان اروي حكايتي للشاب الذي طلب لي شايا حوالي ثلاث مرات. كان يتأهب للانطلاق هو أيضا.

قلت له انني قادم من الأردن والمجند هو الشخص الوحيد الذي أعرفه في هذه المدينة وليس في وسعي المبيت ليلة أخرى في الفندق.

قال ان كل ما يستطيع فعله هو ان يصطحبني إلى «المسؤول». فهو الوحيد الذي يعرف كيف يجده.

خرجنا.

ومشينا في شوارع فرعية، سأمر فيها كثيرا في ما بعد، حتى وصلنا الى مكتب يبعد حوالي خمس عشرة دقيقة مشيا' كان المكتب الذي دخلناه ضعيف الضوء.

سأل الشاب حارسا يجلس في غرفة الاستقبال عن «الاخ صخر». قال انه موجود وأشار إلى باب أمامنا. قرع الباب ودخلنا. كان المسؤول، المنكب على أوراق يطالعها، في حدود الثلاثين، أسمر، غامق السمرة. له عينان نافذتا البريق. ولنحوله بدا مفرط الطول عندما وقف مصافحا. فهمت من الشاب الذي اصطحبني اليه انه رئيس اتحاد الطلاب أو انه كان رئيس الاتحاد. لكن ليس هذا هو سبب «مسؤوليته عن المجند».

فالمجند من الأرض المحتلة، وكان طلاب الأرض المحتلة الأعضاء في التنظيمات الفلسطينية، عكس الطلاب الاخرين، يكتمون عضويتهم التنظيمية كيما يتمكنوا من العودة دون انكشاف امرهم لسلطات الاحتلال.

لم اكن حتى ذلك الوقت اعرف شيئا عن «الهوية التنظيمية» للمجند، لكن الشعارات والملصقات التي كانت معلقة في مكتب المسؤول لم تترك مجالا للشك.

سألني «الاخ صخر» عن سبب بحثي عن «المجند».

فاخبرته الحكاية التي اخبرتها من قبل للشاب الذي اصطحبني اليه.

كان اسم «الاردن» ما يزال يثير لدي المسؤولين الفلسطينيين ريبة لم تبددها سبع سنوات مضت على جراح ايلول. سألني أن كنت عضوا في تنظيم ما فأنكرت.

قلت له انني وطني بشكل عام.

(٤)

كان الجوع قد شل قواي. فمنذ يومين لم اتناول، تقريبا، ما يسد الرمق. قلت له انني جائع. فلنأكل ثم نتحدث. مشينا في

اتجاه «الجامعة العربية» مرة اخرى. ودخلنا مطعما يدعى «الاندلس» يقع على شارع «الطريق الجديدة». وسيكون هذا المطعم في مقبلات الايام مكاني المفضل. فهو ليس مطعما فحسب بل هو مطعم ومقهى ومطرح مواعيد ولقاءات. وهناك سألتقي بعد شهور «الرفيق أبو العبد»، الذي سيحاول اعادتي مرة اخرى دون نجاح يذكر.

اخبرت «المجند» بقصتي. لكنه لم يظهر الحماس الذي كنت اتوقعه. شعرت بشيء من الخيبة كان اقل حرارة مما بدا لي في عمان. قدرت انه لا يريد ان يتحمل مسؤوليتي في بلد هو فيه غريب أيضا.

لكنني لم اكن أريد منه أكثر من ان يكون محطتي الأولى التي تمكنني من التقاط انفاسي. كنت احتاج إلى موطىء قدم فحسب.

فلم أكن، حسب ظني بنفسي، بلا أهلية.

كنت أرى نفسي شاعرا مستنيرا و«مثقفا» صحيح انني لم اكن نشرت حتى ذلك الوقت سوى قصائد معدودات في الصحافة الأردنية إلا أنها كانت كافية لأظن أنا ويظن من هم حولي بأني شاعر.

فقبل مجيئى إلى بيروت كنا نشكل عصبة أدبية لها اراء مميزة في الثقافة عموما والابداع على نحو خاص. وقد تكونت هذه العصبة من زكريا محمد والياس فركوح وناهض حتر ومنذر رشراش وأنا. كنا كلنا من الهامشيين الخارجين على «رابطة الكتاب الاردنيين» التي اثرنا فيها ضجيجا ونقعا، يبدو لي الان، مفتعلا بعض الشيء.

كان لكل منا انتماؤه السياسي والايديولوجي ولم يؤثر ذلك على صداقتنا. فمنا البعثي «الجديد» والشيوعي والماركسي وغير المسيس اطلاقا (كمنذر رشراش).

وكانت هذه الصحبة الأدبية والشخصيه استثنائية في محيط يتصنف فيه «المثقف» على اساس بطاقته الحزبية. كنا نضيق بالساحة وما هي عليه من ركود ونتطلع الى ما ينتج خارج الحدود.

وها انني عبرت الحدود الى حيث مثالنا يتحقق: الثورة والثقافة الحرة المفتوحة على رياح العالم.

فكيف لا اجد موطىء قدم لي؟

فرغنا من الاكل واستعدت لياقتي وقدرتي على رؤية مشهد المدينة الجديدة:مدينة الحلم الان يمكن لي ان المس الفارق والمختلف.

(٥)

دعاني «المجند» للنزول عنده ريثما اتدبر امري.

وركبنا السرفيس من جنب مطعم الاندلس في «الطريق الجديدة» صوب «الحمرا». كان صديقي الفلسطيني يسمي لي المناطق التي نعبر. فهذا «جسر الكولا» حيث توجد نقطة لـ «الكفاح المسلح الفلسطيني» وهذه منطقة مار الياس التي تضم مخيما فلسطينيا صغيرا. ثم «اليونسكو»، التي ارى فيها تمثالا يقول «المجند»: انه لواحد من رموز استقلال لبنان يدعي حبيب أبو شهلا،ثم كلية التربية التابعة للجامعة اللبنانية، فالرملة البيضا.

لاحظت ان الطريق التي اعود فيها الى «الحمرا» بصحبة «المجند» هي غير الطريق التي سلكتها وحيدا في الصباح. فهل كانت غيرها، فعلا، ام انه خيل الي ذلك؟

لاحقا، سأعرف انه يمكن الذهاب إلى الحمرا من طريقين: «الكولا» عبر «الروشة» وصولا الى «نزلة أبو طالب» والثانية من «كورنيش المزرعة» عبر «فردان» والذي سيكون طريقي المفضل، لأسباب عديدة.

كانت المنطقة التي يقطن فيها تدعى «كراكاس». ترجلنا من السيارة ومشينا. المساء حل سريعا. انقضى هذا النهار الطويل على خير. فهأنذا اضع اولى خطاي على أرض صلبة. الان استطيع ان أقول انني «وصلت». عبرنا ممرا ضيقا وسياجا من اشجار التين. شممت الرائحة بقوة. الرائحة نفسها التي استطيع ان اميزها عن ظهر قلب. ليست هناك بين الاشجار المثمرة من تمتلك مثل هذه الرائحة الحريفة. فيما بعد، عندما اذهب الى الجنوب سأعرف كيف يتضوع عطر أزهار الليمون والبرتقال، يتخلل مسامي كلها ويستخفني طربا. لكن ليس الان. فالان تعيدني رائحة أوراق التين الكبيرة، رغم انقضاء الموسم، إلى الطفولة، إلى حادثة كالوشم.

كان ذلك في «حي جناعة» المقام، في عجل، على كتف سيل الزرقاء الذي كان نهرا ذات يوم. بين الحي الذي يقطنه خليط غريب من البدو والفلاحين واللاجئين الفلسطينيين وبين برية لم تؤهل بعد كانت هناك شجرات تين سائبة ليس لها النضارة التي لتين «كراكاس». كنا أكبر من أطفال وأصغر من مراهقين: عند الفصل الذي يطوي البراءة إلى الأبد ويقصي الاناث عن الذكور خلف حجب واستار.

كان أكبرنا ولد بدوي من «بئر السبع» ذو أفكار استثنائية،

قال لنا ذات ظهيرة قائظة من عطلة الصيف ونحن نتفيأ ظلة شجرة تين عجفاء: هل تعرفون كيف يمكن للواحد منكم ان يكبر عضوه؟

فاجأنا سؤاله فهتفنا : في لهفة؛ كيف؟

فقال: بسيطة. يدهنه بحليب التين!

لم يكن الأمر يحتاج إلى عناء. فنحن تحت شجرة تين.

هببنا إلى الاغصان نقصفها ونقتطع منها الأوراق والثمار الفجة حتى تجمع لنا ما يكفي لدهن أعضائنا الصغيرة. الصغيرة حقا.

وفي ظهيرة قائظة كتلك لا يخرج الناس عادة إلا للضرورة القصوى. شلحنا سراويلنا الرثة الممزقة عند الركب خصوصا. وطفقنا ندهن اعضاءنا بما تيسر لنا من حليب التين ذي اللزوجة والرائحة النفاذة. ولم يمض وقت طويل حتى تحققت «معجزة» الولد السبعاوي وكبرت اعضاؤنا.. ولكن من الورم المصحوب بألم باهر. فتفرقنا متقافزين كل في اتجاه بيته. ويالاستقبال الذي حظيت به في البيت: ضربني والدي بـ «القايش» وهو حزام عسكري من الكتان ذو مشابك نحاسية لامعة، كما لم يضربني من قبل.

وظلت رائحة التين الحريفة في انفي إلى أمد طويل.

وهأنذا اعبر رائحة التين قريبا من البحر لتذكرني بطفولة طلعت من الوعر.

كانت البناية التي يقطن فيها «المجند» تطل على البحر. أمامها بيت عربي محاط بأشجار التين والصبار.

ولم يكن «المجند» يسكن الشقة وحده، بل هناك ثلاثة طلاب اخرون يشاركونه السكن.

(٦)

في الصباح افقت معهم. اعدوا افطارا سريعا وذهبوا إلى الجامعة. قلت لصاحبي انني أريد رؤية البحر والتمشي في الحمرا ثم نلتقي ظهرا.

اتفقنا على اللقاء في مطعم الاندلس..

كان البحر على مرمى لهفة من «كراكاس».

البحر الذي لم اره الا في الصور.

فليس في بلادي بحر. أقرب واحد الينا هو بحر فلسطين وهذا بحر حلم. اما خليج العقبة فيبعد عن مدينتي «المفرق» قرابة ٤٠٠ كيلو متر. عندما كنت في المرحلة الاعدادية رتبت المدرسة رحلة الى العقبة فلم يوافق أهلي على ذهابي. كان رسم الرحلة دينارا أردنيا ولم يروا سببا لهذا الترف: تبديد دينار كامل لمجرد رؤية البحر!.

والى اليوم لم أر بحر بلادي.

هبطت من «كراكاس» الى الكورنيش. كانت الشمس مشرقة لكن البحر كان مائجا. هذا هو البحر إذن. لجة عارمة من المياه، تتقوس عند الافق. كأن المياه تأتي من هناك. من وراء ذلك التقوس الذي يتقلب بين اللونين الازرق والرمادي. من أين يأتي البحر؟

سأقرأ، لاحقا، ترجمة ادونيس لاعمال سان جون ـ بيرس الكاملة وسأردد أمام بحر بيروت كلما هاجني الحنين الى الارض الأولى كلمات الشاعر الفرنسي.

«للبحر وحده سنقول

كما كنا غرباء في أعياد المدينة».

لكنني الآن في حضرة البحر نفسه، غير مسبوق الا بلهفتي إلى المياه. المياه التي لها عندنا صلوات.

كان أول طقس ديني رأيته في طفولتي لا يشبه الصلاة العادية، هو صلاة الاستسقاء. ايد معروقة ووجوه شاحبة تشخص الى السماء وتبتهل إلى الله ليهطل المطر. مذ ذاك رثيت بلادي المقصاة عن مصادر المياه. وباستثناء نهر الأردن الذي امتصه الاسرائيليون من منابعه لم تكن لدينا مياه جارية. كان السراب.

في ظهيرات الصيف يتلألأ السراب مياها كاذبة، مياها نمضي اليها ولا نصل. نخوض في لألائها الخلب ونزداد عطشا.

هناك صورتان للمياه في ذاكرة الطفل الذي كنته: الأولى لشلالات تسقط من علو عشرات الأمتار في بلدة تل شهاب السورية التي يقطنها جدي وتتشظى على الصخور ثم ما تلبث ان تنساب لتكون رافدا من روافد نهر الأردن على المقلب الثاني من الحدود. والثانية للسراب وصلوات الاستسقاء على أطراف مدينتي الزرقاء والمفرق الأردنيتين المكللتين بالغبار. عشت طفولتي الأولى حتى بلغت سن الدراسة في كنف جدي وجدتي وعمي في تل شهاب وهناك تعلمت السباحة إذ سيتساءل أصحابي، لاحقا، كيف لولد بدوي مثلي ان يجيد السباحة!

وها انا واقف على بحر بيروت الذي يرمي الي شظايا المياه المتكسرة على الصخور. كنت أحمل دفترا. دأبت دائما على اقتناء مثله، ادون عليه ملاحظاتي. لكنني لن اكتب ملاحظات هذه المرة، بل رسائل إلى أصدقائي في عمان أصف فيها رحلتي إلى بيروت. اكتب اليهم من بيروت.

بل من على حافة البحر تماما!

لا أدري أن ظل بعضهم يحتفظ بتلك الرسائل لكنها، على الارجح، كانت ابتهالا أمام البحر. تفيض حماسة لمدينة سأولد

فيها باسم جديد. ظللت واقفا أمام البحر أتأمل تلاطم المياه. لم تكن في عرض البحر سوى المياه. لا سفائن ولا صيادين. وعلى الكورنيش مشاة قليلون هذا الصباح.

للجة العارمة من المياه قلت سأعود.

واستدرت اصعد في اتجاه «كراكاس» مرة أخرى. ومنها الى الحمرا.

لم اعد اخشى الطريق.

صار لدي اكثر من نقطة ارتكاز في المدينة.

ارتبط شارع الحمرا في ذهني بالنساء. لم يقل لي ذلك الياس فركوح. فهو حدثني عن المقاهي التي يرتادها المثقفون وخصوصا مقهى «الهورس شو» الذي يرد ذكره كثيرا في أدبيات الستينات، لكن نساء شارع الحمرا طلعن،على الأغلب، من فيلم أو أكثر شاهدته أيام الفرار من مدرسة «الثورة العربية الكبرى» في مدينة الزرقاء. في سينما «سلوى» الواقعة على شارع الزرقاء ــ اربد قبالة معسكرات الجيش حيث كنا نقطن انذاك شاهدت عشرات الأفلام في فترة قياسية. كل فيلم أخذنا إلى بلد وعالم. وكانت سينما «سلوى» التي تبدأ «حفلاتها» في العاشرة والنصف صباحا تقدم ثلاثة افلام بتذكرة واحدة، خليط غريب من الافلام لا يربطها رابط: من «فيفا زاباتا» الى «من أجل حفنة دولارات» ومن «العصفور» إلى «عودة المحارب الأكتع» ومن «ذهب مع الريح» إلى «جيفارا» و«طرزان». لحظات ترحال وسفر، غرام وانتقام، مغامرات واخطار.

كانت «سلوى» سلوتي الوحيدة وفرحتي المختطفة من سياق المدرسة العسكرية ومن صرامة البيت الذي يرأسه عسكري أيضا هو أبي.

رأيت العالم كله.

بكيت من فرط الألم وتباريح الأشواق

وانتشيت من فرط اللذة ونوال المقصد

احببت وكرهت وقاتلت قوى الشر في المستنقعات والممرات الوعرة.

كل ذلك دون ان ابرح مقعدي في صالة سينما «سلوى» المعتمة.

هناك رأيت ذلك الفيلم الذي يصور بيروت مدينة غربية وشارع الحمرا مرتعا للهبيين: «قطط شارع الحمرا». أليس هذا هو اسم الفيلم؟

لم تكن في الفيلم قطط من أي نوع الا الفتيات المنذورات لليل والمتع بلا حساب. ولن يصعب على تلمس الايحاء الجنسي في الاسم. لكن شارع الحمرا الذي ادخله الان من «نزلة أبو طالب» لا يتميز عن أي شارع اخر سوى في محال الملابس الأنيقة والمقاهي التي لا شبه بينها وبين مقاهي عمان. مقاه زجاجية يشتهي المرء فيها فنجان القهوة أو الشاي. دخلت مقهى بدت عليه حميمية الداخل، كان يدعي «المودكا».

لاحظت، أو هكذا ظننت، ان رواد المقهى القلائل نظروا إلي نظرة من يرى غريبا يدخل داره.

فهل ابدو غريبا حقا؟

هل احمل شارة من أي نوع تفردني عنهم؟

لم يكن في غريب، ربما سوى شعري الطويل.

الطويل، فعلا، قياسا إلى ما صارت إليه «الموضة» هنا.

حتى بين اصدقائي في الأردن كنت آخر من احتفظ بشعر طويل بعد ان اخذت الموجة بالانحسار.

سأبقى بهذا السمت سنة أخرى أو نحوها حتى التقي بهند، في الموعد المرقوم في اللوح المحفوظ، وتحت خفقات القلب، التي نظن انها لن تنبعث ثانية، سنتزوج بأسرع وأغرب ما يمكن.

ولكن حتى مجيء تلك اللحظة التي تتخلق في رحم الغيب سأحتسي فنجان الشاي، وأنا اتطلع إلى مارة شارع الحمرا يسعون في مناكبها خفافا بينما علي أن أعرف ما الذي سأفعله هنا.

(٧)

مكثت أسبوعا عند «المجند» حاولت في الأثناء رؤية ما وسعني من بيروت. كانت أيام راحة للمدافع. الصحف والناس متفائلون بنهاية الحرب بعد دخول القوات العربية. المدينة تمور بالحركة والسلع والكتب والأنشطة. وشتاء المتوسط غير شتاء الصحراء. فلا برد هنا يخترق العظام مثلما هو برد عمّان. يكفيني أن ارتدي «الفيلد» العسكري الزيتوني اللون الذي لأبي. أنه «الفيلد» الأصلي مكتوب عليه «صنع في أمريكا» عبرت به ثلاثة حدود وكان زيا مألوفا. فالعسكر واجهة حياتنا.

كنت أعرف ان رموز الكتابة الشعرية العربية موجودون، كلهم، في بيروت: ادونيس، محمود درويش، نزار قباني، انسي الحاج، خليل حاوي، معين بسيسو، يوسف الخال. لكنني كنت منجذبا إلى شاعر لم يأت، بعد، إلى بيروت. سأزوره عام ١٩٧٩ في مكتب مترب تابع لوزارة الري فى بغداد، وبعد شهور قليلة سنراه يوميا فى بيروت إنه سعدى يوسف، سارت خطاي تقودني، في جرأة أكثر الى مناطق جديدة غير الفاكاهانى وكراكاس عرفت شارع الحمرا الذى يبلغ طوله اكثر من كيلو متر جيدا وجلست في معظم مقاهيه: «ويمبي»، «مودكا»، «هورس شو»، «كافيه دي باري». امر من جانب جريدة «النهار» وأتمشى في اتجاه «حديقة الصنائع» المتنفس الاخضر

الوحيد في بحر من الكونكريت الطالع من كل جنب. أوسع المجال فأصل إلى «رأس بيروت» حيث الجامعة الأمريكية ببنائها الغربي المهيب محاطة بسور تتسلقه النباتات. ومن طرف الجامعة الغربي انزل درجا حجريا متعرجا وأصل إلى البحر. هناك مقهى يدعى «صن رايز» سيكون بعد عام مطرحنا الحميم «هند» وأنا ستظن هند ان «صن رايز» هو اكتشافها الفريد. وسأقول انني عرفته من قبل لكنني لم اجرؤ على الجلوس فيه. فـ «أناس الفاكهاني» لا يصلون إلى هذه المنطقة على ما يبدو.

لايقع مقهى «صن رايز» على البحر وانما بينه وبين الكورنيش عرض الشارع فقط ليست هناك مقاه على البحر تماما في بيروت الغربية إلا في منطقة «الحمام العسكري» حيث تختفي الكتل الصخرية وينبسط البحر. فليست مصادفة ان يختار العسكر «بلاجهم» في هذه المنطقة التي تحمل الاسم نفسه: «الحمام العسكري». ورغم الفوضى وغياب الدولة على غير صعيد فان «الحمام العسكري» ظل يحتفظ بحرمة كونه تابعا للجيش. لكن أي جيش منهم؟ لا أدري.

يدعى الكورنيش قبالة «صن رايز» بـ «كورنيش المنارة». فمن هناك تمكن رؤية منارة بيروت بلونيها الأبيض والأسود منتصبة في عرض البحر. أشاهد صيادا أو أكثر على الصخور وكذلك ارى نوارس البحر، هذه الطيور البيضاء الرشيقة التى دخلت قصائدنا قبل ان نشاهدها. الا يكتب شعراؤنا عن اشياء لم يشاهدوها. كأن تقرأ قصيدة لشاعر أردني عن فلاحين يرتدون قبعات مكسيكية عريضة الحواف، أو لشاعر سوري عن زهور ونباتات استوائية!.

لا اتجاوز «كورنيش المنارة» في اتجاه «الفنادق». لأن في ذلك اقترابا من خط الخطر، خط التماس. الحركة، اصلا، في هذا الاتجاه نادرة. ورغم انسحاب المقاتلين الفلسطينيين وحلفائهم اللبنانيين من مناطق «الأسواق التجارية» و«الفنادق» وحلول قوات عربية مكانها فإنها ظلت مناطق خطر.

اسلك الاتجاه المعاكس، في اتجاه «الحمام العسكري» وصولا إلى «الروشة». و«الروشة» ليست فقط تلك الصخرة التي تطلع من المياه مثل نصب وثني عملاق ويصعدها الباحثون عن انتحار أكيد، ولكنها كل المنطقة المحيطة بها. فهناك توجد أيضا مقاه ومطاعم تشرف عل البحر: نصر، دبيبو، الغلاييني. وفي المقهى الأخير الذي له طابع بلدي كنت اجلس أحيانا. ستكون لي ذكريات في الغلاييني، كذلك سيكون لي ما اتذكره في الفسحة التي تفصل بينه وبين البحر. سنجلس، هنا، هند وأنا، عند الحافة الصخرية التي تتلاطم تحتها المياه ونغني أغاني أردنية، جلها لسميرة توفيق. كانت أغنيات سميرة توفيق هي الأغاني الأردنية الشائعة في الجوار العربي.

اتساءل، الان، هل كان يمكن أن تكون هناك أغنية أردنية تسمع خارج الحدود لولا سميرة توفيق.

فقد صنعت هذه المغنية اللبنانية ما يسمى بـ «الأغنية الأردنية».

ففي بلادنا ذات القيم البدوية لم تتجرأ فتاة ولا شاب أيضا على الغناء على الملأ. الا يفسر هذا ان الذين غنوا في الاذاعة والتليفزيون لاحقا، لم يكونوا أردنيين باستثناء توفيق النمري الذي هو من عائلة معروفة من شمال الاردن. أما عبده موسى وجميل العاص المساهمان الكبيران في وجود هذه الاغنية فهما من «نور» الأردن. فلا تثريب اجتماعيا عليهما.

كل الشوارع التي تشهد خطاي الحذرة، المترددة، الآن، ستكون لي فيها خطى واثقات فيما بعد.

فطلسم المدينة لا يلبث، مع ارتيادها، أن ينفك.

وليس مبعث ترددي على معرفتي جغرافية المدينة فحسب، بل الخوف أيضا من ان تنزلق بي اقدامي إلى المنقلب الآخر: «المنقلب العدو».

كانت ملاحظتي الأولى على بيروت الغربية، أو ما رأيته منها بالاحرى، أنها رغم عراقتها التاريخية التي تناهز عراقة عمان أو تتفوق عليها، فانها لم تضم أثراً تاريخيا قديما باديا، عكس عمان التي كنت اطل من غرفتي في «جبل الجوفة» على السفح الذي يضم مدرجها الروماني.

ورغم ان المدرج الروماني يتسع لحوالي ستة الاف شخص فانه ظل محتفظا بكمال بنيانه ولم تنل منه نوازل الطبيعة وتعاقب الازمان الا قليلا. نعرف، كلنا، أن بيروت مدينة قديمة ترقى إلى العهود الفينيقية، كذلك كان لها صيت في عهود الرومان، ولكن يبدو أن الزلازل التي ضربتها والحروب التي دارت عليها قضت على معالمها. فلما دخلها العرب المسلمون ايام الخليفة عمر بن الخطاب قاموا بترميمها وجعلوها ثغرا من ثغورهم المتقدمة. ومنها، على الأرجح، تم فتح قبرص باشراف معاوية بن أبي سفيان.

هذا ما تذكره لنا كتب التاريخ التي تتفق على منزلة بيروت في ماضي الأيام. لكن هذا ظل في الكتب ودواثر تشهد عليه هنا وهناك، من هذه الناحية فهذه المدينة ورد ذكرها فى التوراة باسم «ربة عمون» كانت عاصمة للعمونيين. ثم اتخذت في العصر الروماني اسم فيلادلفيا وصارت جزءا من تحالف «المدن العشر» Decapolis.

هكذا تجد المعالم الرومانية على الاخص، ظاهرة ومنتشرة

في عمان فيما لا يجد المرء ما يماثلها في بيروت. لكن بيروت المعاصرة لا تقارن بعمان. فالاخيرة، في نهاية المطاف، مدينة داخلية لم تشهد انبعاثا من رقدتها الطويلة في التاريخ إلا مع مجيء الأمير عبدالله بن الحسين ليتخذها عاصمة لإمارته في عام ١٩٢٠، فيما تعرف بيروت تواصلا في العمران والأهمية السياسية والاقتصادية منذ الفتح الاسلامي حتى يومنا هذا رغم تقلبها بين أيدي الغزاة والفاتحين الذين تعاقبوا على بلاد الشام وسواحلها.

بيروت الراهنة مدينة حديثة جعلتها سنوات الفورة التجارية التي استمرت حتى منتصف السبعينات واحدة من اشهر مدن الشرق. فقد أهلها موقعها الجغرافي وتنوعها البشري لتكون الوسيط التجاري والثقافي للشرق العربي. مدينة صنع الكتاب والظواهر الثقافية والتجديد بلا منازع. مدينة تخطط لمناطحة السماء.

تشهد على ذلك ابراجها التجارية، خصوصا «برج المر» الذي داهمته مدافع الحرب وأوقفت تطاوله.

وقد ظل هذا البرج الذي يشق الفضاء ويراه المرء من نواحي بيروت وعرصاتها المختلفة مرتعا للقناصة وهدفا مغريا للقذائف طوال حرب السنتين وحروب السنوات اللاحقة التي تغير لاعبوها وما تغيرت.

صار «برج المر» نصبا للحرب يذكر كل من يراه بما حل في هذه المدينة.

لبيروت الفريدة بين العواصم العربية يأتي خليط غريب من الناس: رجال اعمال متعددو الجنسية، جواسيس عالميون، لاجئون سياسيون عرب، كتاب وشعراء منفيون.. إلخ. وقد اجتمع هؤلاء كلهم تحت سماء واحدة، كان لكل منهم بيروته ومسرحه وقناعه.

لم يكن أسبوعي الأول في بيروت كافيا إلا لتبين مواضع خطاي. صارت الجغرافيا الصغيرة التي اتحرك فيها اليفة إلي، بدأت أصبح من قراء صحيفة «السفير» التي ترفع شعارا جذابا: «صوت الذين لا صوت لهم». كانت صفحتها الثقافية مغايرة لما عهدته من صفحات ثقافية في «الدستور» و«الرأي» الأردنيتين. لم نكن نهتم كثيرا بما ينشر محليا من مواد ثقافية، بل كنا ننتظر ملحق صحيفة «الثورة» السورية الاسبوعي الذي أشرف عليه أدونيس في بداياته الأولى وصار غذاءنا الثقافي. كذلك كانت مجلتا «الموقف الأدبي» و«المعرفة» السوريتان هما قصاري ما يصل إلى الأردن من دوريات ثقافية عربية «طليعية» فأنذاك كانت الحدود الاردنية العراقية لا يطير فوقها الطير، فلا مجلة ولا كتاب عراقي يصلان إلى الأردن، أما القاهرة فكانت دخلت على يد السادات حمى «الانفتاح الاقتصادي» ذي الطبيعة الاستهلاكية العشوائية فضربت الثقافة وتشرد المثقفون في الافاق. «السفير» التي أداوم على قراءتها الآن، لم تكن تصل هي الأخرى إلى الأردن. «النهار» بديكها الأزرق كانت تصل بين حين وآخر لكن شبهة يمينيتها حالت بيننا وبينها. فملحقها الثقافي الذي كان يشرف عليه انسي الحاج توقف منذ نحو سنتين وكان المناخ السياسي اللبناني والعربي يساريا إلى حد يجعل من اعتدال «النهار» يمينية ورجعة.

صرت وجها مألوفا لأبي خليل نادل «مطعم الاندلس» في الطريق الجديدة. كذلك بدأ يألفني البائع في مكتبة «الطليعة» قبالة المطعم مباشرة. سأعرف، فيما بعد، انه يدعى فرحان صالح وسنصبح صديقين. سيترك فرحان العمل في مكتبة «الطليعة» التابعة لدار الطليعة ويؤسس دار نشر خاصة به تدعى «دار الحداثة».

قدمني «المجند» في أواخر الأسبوع إلى شاب أردني يدعى محمود النوايسة يرأس فرع الاتحاد العام لطلاب الأردن. شاب قصير ذو عينين صغيرتين براقتين لا تستقران على حال. تحمل سحنته الملامح المميزة للأردني الجنوبي.

سألني النوايسة عما انا ناو فعله في بيروت. فأعدت عليه الاسطوانة نفسها.

كان عليّ أن اترك شقة «المجند» في «كراكاس»، فهو يسكن فيها مع ثلاثة من زملائه ولا تتسع لخامس. ثم، بعد قرابة اسبوع، لم يعد معي من النقود ما يكفي للأكل والمواصلات فضلا عن التدخين. في الاثناء كان طعامي يقتصر على «المناقيش» من فرن صغير يقع في الشارع الذي يلي «مطعم الاندلس» وعلى الفول في الأخير.

عرض علي النوايسة، وقد لاحظ مأزقي، أن اتخذ من مقر الاتحاد سكنا مؤقتا لي.

ولم اتردد في قبول العرض.

لم يمانع «المجند» في انتقالي ولعله وجد ذلك نوعا من حل لمأزق لم يستطع في ظل ظروفه أن يفعل حياله شيئا.

يقع مقر الاتحاد العام لطلاب الأردن في الدور الأرضي من بناية «النصر» عند مدخل الطريق الجديدة حيث تقوم نقطة تفتيش للكفاح المسلح الفلسطيني (الشرطة الفلسطينية). وبناية «النصر» هي اطول بناية في المنطقة كما انها اخر واحدة قبل الوصول الى «مستديرة الكولا» التي ظفرت بهذا الاسم الغريب لقربها من مصنع الكوكاكولا المغلق بعد وضع الشركة الأمريكية على لائحة المقاطعة العربية.

* * *



تلك الجنة

نصغي إلى حديث الذكريات
ترويه أمنا الناحلة:
«.. مر الفيضان هنا، مرتين
ودمر كل شيء
كان البستان جنة متشابكة
لا تخترق بعد الظهر
إلا بسراج!»

* * *

ها هو البستان، وأنا أوهم نفسي بأنني أعود إليه، ولا أقر بأنني أراه للمرة الأولى.. إنني استعيد كلام أمي عن اقامتنا فيه في السنة الماضية.

أركض مراقبا نفسي، أكثر مما يراقبونني، عند عبور القناطر، أو تسلق الأشجار: أشجار التوت والصفصاف والنبق (السدر) وتأمل شجرة (البمبر)، أو النظر نحو أعماق الجداول

* مهدي محمد علي : شاعر وكاتب عراقي.

الصغيرة، أو التوغل إلى جنوب البستان، نحو تخوم المقبرة، التي رأيت فيها لأول مرة طائر (الهدهد) العجيب، يقف على نخلة صغيرة في طرف المقبرة، وفي سكون ظهيرة الصيف.. لقد كمنت له بين الأحراش لأراقبه، كي لا يفزع ويطير.. لقد بدا لي حكيما مثل سيده (سليمان الحكيم)، طائرا لم يلون سوى بعض الريش في رأسه تاجا مهيبا، أما جسده فلم يتخذ سوى الرماد ـ الجدي المتزن والغامض ـ لونا له.

تلك الظهيرة من ظهيرات عديدة «يخنس» فيها كل شيء، حتى الريح، عدا نسمات سرية لا يحسها إلا السائر وحيداً في هذا القيظ، وتيبس السعف والأغصان.. إنه لحر لاهب في ظهيرات البستان.. سكون أعظم من سكون الليل، بحيث أنك تفاجأ بسقوط تمرة غائصة بعصيرها، تنهبد خلفك، أو عند قدميك.. ناضجة، وتنفعص على تراب البستان الناعم الملتهب!.

أتناولها ساخنة، فأزيل عنها قشرتها المغبرة والمتربة، فتخرج لي أعماقها المكتنزة بالعسل المذهل! وأتطلع إلى عذوق النخل على اختلاف أنواعها، فأسعى إلى الفوز ببعض «خلال» البرحي، وتلك جريمة في البستان، إذ أن جني الثمار في تلك الساعة الجهنمية من ظهيرة الصيف يعد ـ بحق ـ جريمة لا تغتفر، لأن ذلك ـ حسب تعاليم الكبار ـ مضر بالنخلة وحرام،

فقد يفسد كل الثمر، وقد لا تثمر النخلة في السنوات القادمة! كما أن ذلك يعد جريمة نكراء إذا ما كان الاعتداء واقعا على نخلات تثمر نوعا نادرا من التمر، أو ليس منه في البستان سوى نخلة واحدة، كالقنطار والغائص وماشابه!.

وانتبه لنفسي فأجد أن كل مغامراتي هذه ليس لها ما يبررها سوى رؤيتي لذلك الطائر الغريب.. الهدهد!.

ويأتي المساء، وتنتشر في البستان ظلال بهيجة، رغم وضوح الشمس، وبعد غيابها.. وتشيع في البستان حشرة جميلة ندعوها (البازنينو)، تلك الحشرة الرشيقة، ذات اللون البني، وما كان منه بلون أسود كنا ندعوه (بازنينو سيد) أي من نسل النبي! وكثيرا ما تابعت ذلك البارنينو من هنا إلى هناك، خصوصا البازنينو السيد، لأنه نادر مثل السادة بين الناس.. إنه على نسق ما يدعى (فرس النبي) إلا أن (فرس النبي) له شكل مختلف وتعجيزي بين الحشرات المعروفة عندنا!.

ثمة (الزنبور) يشبه هذه الحشرات، ولكننا نخافه على نحو مرعب، ولا يفيدنا الخوف منه، ولا ينفع معه تجنبه فمعسكراته موجودة بين ظهرانينا، ورغم أنه لا يهاجم إلا من يهاجمه، ولكننا لم نكن بمنجاة من لسعه الشديد والمخيف، لأن هناك من الصبيان من يمارس على الدوام استفزاز (دركة الزنابير ـ خيلة النحل). وتلك الخلايا موجودة في حفرة جدار طيني على طرف البستان قرب المقبرة، أو قرب التنور.. أو في جذع نخلة عجفاء، فتهب تلك الأسراب تلسع كل من تصادفه قريبا من لحظة الهجوم (وهناك من يقول إنها لا تخطىء مهاجمها، فلا تكف عن ملاحقته حتى تلسعه هو بالذات).

كان الأهل يعلموننا طريقة «مستحيلة» لتجنب آثار لسعة الزنبور، هي أن نقول لحظة يلسعنا: «لُـدِغت يا علي!» فيشفى موضع اللسع حالا.. ولكن الشرط هو ألا يصدر من الملسوع أي صوت بعد اللسعة مباشرة، سوى القول: «لُدِغت يا علي» ولا أظن بشرا يستطيع ذلك، حتى لو كان متيقظ الذاكرة، فهو لابد أن يتأوه أو يتوجع قبل أن يلفظ تلك «الجملة السحرية».

وأمضي في هذا الوقت، إلى المساهمة في سقي المزروعات.. الفلاح يسقي بواسطة (الدلو) الذي يأتي بالماء من الجدول، مندلقا في مجرى رئيسي يوزع الماء على مجار فرعية صغيرة حول «المشارات» التي هي المساحات المفصلة والمحددة، المزروعة بأنواع مختلفة أو متشابهة من الخضراوات.

حين يلمحني الفلاح أو ابنه، أو أي من كان يقوم بعملية السقي، يبادرني قائلا: «أأنت قادم لمساعدتي؟» فأجيب بفرح: نعم .. فيقول: «خوش.. روّس». والترويس يعني أن أنتبه إلى المساحات المزروعة، متى ماشبعت فأقطع عنها الماء بواسطة المخدة الليفية المجبولة بالطين، التي تمنع دخول المزيد من الماء إلى تلك المساحة (المشارة)، كما علي أن أرفع تلك المخدة لأسمح بدخول الماء إلى (المشارة) غير المروية بعد.

إن ذلك يستدعي انتباها استثنائيا، فعلي أن أوفر الماء الكافي، لا أقل من اللازم فلا ترتوي، ولا أكثر من ذلك فتختنق، كما أن علي أن أحافظ على سلامة الممرات الجافة للتنقل بين المساحات المزروعة، فيغمرني صوت الساقي بالثناء علي أحيانا لانتباهي، أو بالصراخ علي، لأنني حجبت الماء عن مساحة من الأرض، في حين لم أفتح السبيل من جانب آخر، ففاضت بالماء مساحة أخرى من الزرع! حتى اتقنت هذه الصنعة، وعرفت قوانينها، وحفظت مصطلحاتها.

وفي المساء الرطب ذي النسيم، أمضي إلى الجداول، أبحث عن ثمار الشطآن، فأفتح ثمر (الشفلح) ذي البطون القرمزية المتقدة، وألتهمها بتلذذ، عارفا أن هناك ثمرة طبيعية أخرى تشبهها في الهيئة الخارجية إلى حد كبير، ولكنها سامة، وهي ثمرة (البطوش).. أما نبات (شيخ اسم الله) الطبيعي فقد كنا في موسم ظهوره نمضي إلى جمعه من أرض البستان.. انه نبتة قصبية صغيرة، تضم في داخلها ثمرة غريبة، قوامها خيوط كالحرير، طرية، ذات طعم خاص، وهي تؤكل إلا ما احتوته النبتة المتقدمة في العمر (شيخ اسم الله الشايب) لأنه يكون ذا خيوط خشنة حريفة الطعم. كنا نمارس لعبة بهذه الثمرة قبل أكلها.. نجمع أكثر من ثمرة طرية، ونضع الحصيلة في منديل، وغالبا في طرف (الدشداشة)، ثم نروح نضغطها على الجبهة والحنك، ثم على على الخد الأيمن، ثم الأيسر، على التوالي،مرددين أهزوجة ساذجة:

ديج لو دياية؟ (ديك أم دجاجة؟!)

ديج لو دياية؟

منا طلني عمي (من هنا ضربني عمي)

منا سيّل دمي!

لمرات عديدة، ثم نفتح القماشة بهدوء، فنحصل على «شيخ اسم الله» وقد اتخذ هيأة ديك أو دجاجة، أو ما أشبه ذلك، فنأكله.

.. وفي ليالي الربيع ، أذ يتضح المد والجزر، وتكثر الاسماك في الأنهار، يلجأ الكبار ـــ مستعينين بنا ـــ إلى صيد الأسماك بواسطة (السكرة) ـــ أي قطع مجرى الجدول الماضي نحو نهر (العشار) بشبك يقام والجدول طافح بالماء، وحين ينسحب الماء وقت الجزر، تنحصر الاسماك عندنا وتظل تتقافز على ماء

ضحل وطين.

كانوا يقيمون تلك الشباك من سعف النخيل، وأغصان الرمان والتوت وغيرها، وينتظرون انحسار الماء، فينزلون إلى قاع النهر يجمعون السمك الذي قطع عليه السبيل، وانحسر عنه الماء.. الماء الذي نسبح فيه حتى احمرار العيون، واختلاج الانوف، وانسداد الآذان.. وكان لدينا طشت برونزي كبير وثقيل، مربع الشكل، حرفه متر واحد، يضعني فيه أخي حميد في الامسيات، ويجري بي في جداول البستان، وهو يكرر تنبيهي ألا أتزحزح عن موضعي، كي لا يختل التوازن، فيغوص الطست الثقيل.

.. ويغوص الطست! لأنني ربما التفت اليه كي أتأكد مما يقوله لي.. فينقذني بيديه، ويضعني على الجرف، ثم يغوص ليخرج الطست من أعماق الجدول.. ويعنفني، وهو يلهث من التعب، فأحسد ـ عند ذلك ـ البطات التي تعوم في النهر دون أخ كبير ولا طست ولا تحذيرات!

***

كلبة

كلبتنا

تمضي إلى الاقاصي

وحين نصرخ بأسمائها

تأتي عدوا

كالريح في الحكايات

وتجثو عند أقدامنا

نرمي لها (لا شيء) في الهواء

فتعدو نحوه..

برشاقة ومرح!

أظل أمشي في البستان، أركض وأتجول، وأتسلق شجرتين أو ثلاثا لا غير، رغم كثرة الأشجار.. لقد كنت أعقد صداقة مع الشجرة كي اتسلقها وأختلف إليها كل حين، ولذا لم أكن أفكر بتسلق أشجار جديدة، أو عديدة، بعد أن اخترت أشجاري الأثيرة. لقد حسمت المسألة، وإن أهم أشجاري وأقربها إلى نفسي هي شجرة التوت العظيمة الوارفة التي تظلل مساحة من البستان، خالية إلا من العشب الطبيعي وعامرة بالفيء.

.. تأتيني أصوات الطيور من كل ناحية.. صوت (البلبل)، ذلك الطائر الصغير الجميل الصوت، الجميل الشكل بتلك البقعة الصفراء البرتقالية التي تلون عجزه الصغير.. يفسرها الكبار لنا بقصة عجيبة هي أن هذه اللطخة البرتقالية المصغرة ، إنما هي ختم على مؤخرة هذا العصفور الخائن للنبي.. فهذه الرقعة هي منديل النبي، سرقه هذا العصفور (حين كان من البشر) فأخفاه تحته، فمسخه الله طائرا صغيرا موسوما على مؤخرته بسرقته المخزية.. ولكننا مع كل ذلك نحبه، ويطربنا صوته الذي يختلط بالبهجة الخضراء للنخيل والاشجار ووشوشة الجداول.

وثمة صوت آخر ليس فيه ذلك التطريب، ولكنه مثير لكثرة ما يوحي به من الثرثرة الحيوانية الجميلة طول النهار، ذلك هو صوت (أبو الزعر).. أصغر طائر في البستان، يكمن معظم الوقت مع أنثاه وصغاره في عشه البالغ الصغر. أما طائر (المهلهل) فانه يلم بالبستان، خطفا سريعا، وهو يطلق صوته المتتابع بزغردة قوية وسريعة، ويمضي بعيدا.

وغير بعيد عن شجرة التوت، وعلى ضفة جدول صغير، أراقب زوجة الفلاح وهي تسجر التنور، وأتحين اللحظة المناسبة كي اصيح من موضعي العلي، مطالبا بـ (حناوتي) ـ رغيفي الصغير. كان الرد على ذلك يأتي بوتائر مختلفة في كل مرة، فأحيانا يأتي الرد صمتا، وأحيانا بالقول: «تؤمر عيوني!»، وأحيانا بلفته وابتسام، وأحيانا بتبرم، تبعا لتوقيت الطلب، ومزاج الخبازة، وربما لسوء اشتعال الحطب، أو لجودة اختمار العجين، وهذا علمني ـــ مبكرا ـــ أن أعرف كيف اتقدم لطلب شيء، أي شيء.. علمني مبكرا كيف أسكت عن حاجتي، احتراما لشخص ما، أو تقديرا لظرف خاص، أو وضع متوتر.. علمني مبكرا أن لكل شيء ثمنا، ثمنا من الاحترام والتفهم، ومراعاة الآخرين، مع عدم التخلي عن الحق.. «لك حناوة يا مهدي، ولكن لا تتدلل فتطلب أن يوصلوها إليك وأنت قابع في قلب شجرة التوت. انزل واحملها بنفسك..» ولا أقول لهم شيئا، بل أهيىء نفسي لتلقف الرغيف المشتعل، فيكون ساخنا كالشمس، أحمر كالشمس، مستديرا كقرص الشمس.. الشمس التي أدمنت على مراقبتها في كل تحولاتها من خلال أوراق شجرتي الاثيرة.. شجرة التوت!

لم تكن تلك الحناوة،أو الحناوات «المنحة» تدخل في عداد المؤونة اليومية المحسوبة لكل فرد، ولكل وجبة، انها منحة الخبازة للصغار الموجودين حولها في تلك الساعة، وهي أحيانا تشرك اثنين او ثلاثة بحناوة واحدة، ولكنني كنت افضل ان اتمتع بأكل حصتي، مهما تكن صغيرة، جالسا في قلب الشجرة الوارفة، وربما اختلطت رائحة الرغيف برائحة التوت، فجا كان أم ناضجا.. اتفنن في أكلها، وأنا أراقب إلى يساري، الجدول الذي تطفو البطات على صفحة مائه دون أن تغرق!! وأراقب في

الجهة الاخرى قرص الشمس يتوهج توهجا يجعلني اركن إلى مراقبتها من بين الاغصان، مغالبا، بالدمع، ادامة النظر فيها، وهي بعد في عزها، ولكنني أتمكن منها حين يتوهج لونها برتقاليا، وهي تهبط رويدا الى ما وراء العالم، الى ما وراء بستان الجيران.

***

مرة.. وكان الفجر ربيعيا عذب الرطوبة، أحسست أن أخي عبدالحميد يتحرك باتجاه باب الحوش في البستان، فتحركت منسلا وراءه.. اجتاز الباب فتبعته.. اتخذ سمته في ذلك الفجر نحو البستان، اقتربت منه، فأحس بي ، وأشار إلى بمزاج رائق أن اتبعه، وسألته :

– إلى أين؟

– ما عليك.

وسرت خلفه، أطأ ممرات البستان الندية، بقدمي العاريتين، متسائلا إلى أين، ولكنني كنت أتابع دون اعتراض، فرغم سؤالي المتكرر لم يجبني أخي إلا باشارة واحدة تقول: امش دون كلام أو سؤال.. قطعنا مسافات في البستان، وعبرنا قناطر.

وفجأة! ينبطح أخي على مساحة من الأرض عامرة بالاعشاب النجمية، ويهم بها بشفتيه، ظللت مشدوها وأنا أراه يرتشف الندى المتجمع على تلك الأعشاب ذات الأوراق العريضة، وأسمعه يقول لي بانتشاء:

– إنه أطهر الماء!

هممت مثله بالارتشاف، دون استمتاع واضح، بررته لنفسي بأنها لعبة كبار، ثم بالتفكير أنها ليست لعبة كل الكبار، فأنا لم أصادف هذا إلا الآن، إلا مع أخي عبدالحميد.

هو الأقرب لي في حياة البستان.. هو الذي يقرأ كتبا دينية كثيرة.. وهو الذي يتلوها على الغيب أمام الوالد الذي لم أره يفتح كتابا إلا نادرا، ولقد سألت أخي مرة: كيف يسألك أبي عن هذه الكتب، ويعرف صحة جوابك، دون أن يقرأ هو ما في هذه الكتب؟! فأجابني، وهو يداري انزعاجه من السؤال: «ما عليك».

كان عبدالحميد يستخدمني ساعيا له لجلب الكتب من بيت البستان الى حيث يجلس، فقد علمني أسماءها مقترنة بألوانها واحجامها.

يتكىء على جذع شجرة الرمان عند ضفة الجدول، فيأمرني: اجلب لي (مثير الاحزان)، فأمضي مسرعا إلى البيت لأجلب ذلك الكتاب الضخم، ذا الغلاف الجلدي الأحمر.

هكذا شاء الأب لأخي هذا أن يكون مقيما معه في البستان، يقرأ الكتب الدينية. أما أخواي الاخران: عبدالكريم ومحمد كاظم، فهما لا يظهران إلا مرة كل أسبوع، يواظبها أخي كاظم، أما أخي الأكبر فلربما مر شهر دون أن نراه، إنه يبعث كاظما بدلا عنه والنقود الاسبوعية المتفق عليها.

***

انكشف أمام الجميع مشهد النهر والضفة الاخرى التي تمثل شارع المدينة الرئيسي الذي يربط البصرة القديمة بالعشار.. انكشف كل ذلك، حين أطيح بالنخيل المحاذي للنهر، وشق الطريق الجديد، موازيا للطريق العتيق على الضفة الأخرى لنهر العشار.

نخلات السيد حبيب

ظلت جذوع النخل القتيلة

مطروحة على أرض البستان أياما

وظل السيد حبيب

شيخ الثمانين

يأتي كل مساء

يجلس قبالتها

وينشج!

لم يستطع أحد أن يثنيه

وهو لايفتأ يبكي ويردد:

إنها مثل أولادي

إنها مثل أولادي!

وجاءت الحفارات تخلص النهر من التراكمات في قاعه، وتلقى بها على فسحة الطريق الذي شق حديثا، فعلمنا أن تراكمات النهر هذه ستفرش على الطريق الجديد. كان ذلك في الصيف، وامتد إهمالها حتى الخريف وأول الشتاء. ولقد اعتاد الكبار أن يسموا هذا الإهمال «خلق حكومة»!! – أي أنها غير مجبرة على إنجاز ما تريد انجازه، وليس ثمة من هو فوقها كي يأمرها بالاسراع.

كان الصغار والكبار يتخذون أماكنهم بعد الظهر على ضفة النهر لاصطياد السمك بالصناره، وكنت اتعامل مع هذه الهواية بمزاج غامض.. انني اتذكر صيد الاسماك ايام الخريف، وتلك «الجبال» من الطين المتيبس التي صارت تحجب البستان عن ضفة النهر، لاكما كان يحجبه النخيل الذي يكشف عما يخفيه

بجمال أخاذ.. كنت أتعب في اجتياز تلك «الجبال» حتى أصل إلى ضفة النهر، حافيا، أعاني من وجع لذيذ في الكعبين، يأتي كل خريف!

كل خريف

كل خريف

يعاودني ألم لذيذ في الكعبين

فأصطفي أصدقائي:

أوراق الخريف

صيد الاسماك

والنظر عبر الأنهار

يقل عندي الكلام

ويزيد الحزن العميق

والسعادة التي لا يعرفها سواي

تقل حماقاتي

فلاقتال

ولا جدال حول شيء

استمع الى الحكايات

وأمضي نحو البراري

متحسسا بحب غامض

ألم الكعبين!

أتخذ موقعي بين الصيادين، أرمي الصنارة، بعد أن اعبئها بالطعم، ويتبرع أحدهم لإرشادي، حين يرتعش خيط صنارتي أول مرة.. يشير علي – غالبا — بألا استعجل شد الخيط، حتى يكرر الارتعاش، كي تطمئن السمكة وتتمكن الصنارة من صيدها.. وحين يشار علي بشدها، تتراقص متلامعة مع أشعة آخر النهار، سمكة «بنية» مذهلة، فاحمل صيدي إلى الأم التي تحيله عشاء فاخرا بعد حين!

قضاء فترة المساء قرب النهر يحمل الكثير من الاثارات، فحين يضجر الجميع من الصيد وما يتطلبه من الصبر والاناة يلجأون إلى الحماقات الغريبة: يصطاد أحدهم سمكة (أبو الزمير) التي لا تؤكل والمكروهة في المعتقدات.. انها سمكة خطرة، لها زعنفة حادة وقوية في ظهرها، فيلجأون الى غرز (كربة) نخل في تلك الزعنفة، ثم يعيدون (أبو الزمير) إلى النهر، فتعيقه الكربة المثبتة على ظهره عن الغوص في الماء، فيظل يدور مضطربا، وهو يصيح: (خوك.. خوك..) فيفسرونها قائلين: «انه يستنجد بنا قائلا: أخوك أخوك.. أي أنا أخوك فلا تعذبني!».

وحين يظفرون بسلحفاة تتمشى على اليابسة فانهم يمسكون بها، وبالطين يصطنعون سياجا على ظهرها، ثم يسكبون شيئا من (النفط الأبيض) على الظهر المسيج بالطين، ويشعلونه، فتروح المسكينة تركض هلعة، تحاول إدراك الماء، ولكنهم يقطعون عليها الطريق، وقد يفسحون لها كي تبلغ الماء، إذا عنّ لهم ذلك، ليروا كيف ستنطفىء النار، أو كيف سينهار جدار الطين من فوق ظهرها، أو كيف سيتبقع ماء النهر بالنفط الأبيض.

ولهم في النفط مآرب أخرى!

كيف تصنع قدحا من قارورة؟!

يمسكون بالقارورة فيملأونها بالماء إلى الحد المطلوب لحجم القدح، ثم يأتون بخيط مبلل بالنفط، ويربطونه على الزجاجة من الخارج، عند الحد الذي يرتفع اليه الماء.. ثم يشعلون الخيط وما هي إلا لحظات حتى تتفرقع الزجاجة قاذفة بجزئها العلوي الزائد عن الحاجة، فيحصلون على الجزء الأسفل: قدحاً صنعوه بأنفسهم!.

لم يكن يستهويني من هذه الألعاب ، سوى صنع القدح، فقد كنت أشفق على (أبو الزمير) من ذلك العذاب، كما كنت أظل أحك ظهري، مادامت السلحفاة المحترقة لم تعد ثانية إلى النهر، غير أنني كنت أمارس أيضا إغاظة (أبو الجنيب) في أصائل الصيف والخريف.. أفتح صندوقه، وأسمعه عبارات استفزازية، فيغضب الحيوان الصغير، ويخرج زبدا عسلي اللون من فتحة الصندوق في جذعه، ولكنني لم أكن امعن في الاغاظة، بل افلته من يدي عاجلا، فلطالما شدتني اليها حركات طيور وحشرات أخرى.. فثمة البازنينو البني يتنقل من غصن إلى غصن، وربما توقف على خيط الصيد، يغادره حين يرتجف، ثم يعود إليه، وهو لا يبتعد عنه إلا بضعة سنتيمترات.. ولربما ضيعت سمكة، حفاظا على البازنينو واقفا على حبل صيدي، يغادره ويعود اليه على هوى الشد الذي تحدثه السمكة التي أنساها حبا بالحشرة الرشيقة! في حين تبتعد عنا (الزبطة – الذعرة) الى الضفة الاخرى، وهى مهووسة بارجاف ذيلها الطويل الرشيق الذي لا يهدأ لحظة، مكتسبة بذلك أدق اسم معبر عن طبع هذا الطائر القلق.. فهي بالفصيح (ذعرة) وبالعامية (زبطة)!.

* * *



تجليات ذاكرة العزلة

محمد القرمطي

ـ ١ ـ

سلاما، أيتها الفاتنة

فأنت لم يغادرك الشقاء

مذ أن كنت عذراء

*****

فاجأت البحر بلطمة طفل مشاغب،

وقلت : اعترف

أدار وجهه المتصدع،

رمقتني بنظرة عتاب عاشقة مأهولة،

وانحدرت من عينيه دمعتان،

سالتا حمما في أودية الذاكرة،

حتى غدا مثل كتاب محت الشمس حروفه،

وأجاب: إنها العذراء...

ـ ٢ ـ

بعينين شرهتين، كنت ألتهم الساحل الصغير الذي يبدو وكأنه أدار ظهره للبحر ، أبحث عن فتاة اقسمت أن تلقاني هنا في يوم من الأيام.

وهناك، أمام البحر، جبال مقعية حتى تكاد أظافرها الطويلة، تجرح وجنة البحر في مساء يتيم، والبحر يتلعثم برطانة من داهمه الموت على حين غرة.

بين ثنايا الجبال الممتدة بطول الساحل، تتنامى إلى البصر خلوات التوحد المهددة بالانقراض، توحد العشاق ، طبعا، بلحظة الدمار مع محبوبات مغامرات، مهووسات بالخطيئة كأنهم الأرواح القائمة في صلواتها الحمراء مثل نشيج العواصف المر. «هذا معنى أن تكون سائحا».

قال البحر/

* محمد القرمطي : قاص عُماني .

ألم تسمع عن فتيات ألقين بمواليدهن هنا ورحلن بلا ذاكرة تعيدهن، فتبناهم القدر زغبا لأهواله الملحمية ويحكي أيضا/

ذات مرة، من عصور البداية، حدث أن جاء إلى هنا حوت ضخم، استدار نحو الجبال وقذف من بين أسنانه مخلوقا بشريا لقب — فيما بعد ـ بالعاشق. كان مشوها بعض الشيء، ابرص اللون، أمرد الجسد وقد نمت عليه فطريات زمن معدوم.

وكانت تسكن كهوف الجبل الذي قذف عنده الرجل نساء توهمن أن لهن أزواجا سافروا إلى جزر الأفق البعيد، ليجلب كل منهم لؤلؤة بزنة جسد زوجته.

وكانت إحداهن قد بنت لها عريشا نائيا تجر اليه عشاق شهواتها وتختفي. رأت الرجل ـ ذات ليلة قمراء — عريا وقد شل الاعياء غرائزه. لاحت له في منامه كحورية تهبط من المساء هامسة كيف يقوى الرجل على النوم بلا خليلة؟» فانتفض الرجل وقد سال لعابه، فرأى امرأة ناصعة البياض. حاول ستر عينيه عن بريقها بيديه، لكن وهجها كان يعبر الجسد إلى روحه وكأنها عاصفة هزت قامة رجل أشيب تمنى أن يعود إلى صباه. حين دنت منه، قضمت اصبعها حتى سال الدم خمرا صافيا، وسقته بكفها منه حتى الثمالة.

قالت له: أترضي عاشقا لي؟

— ماذا يعجبك في رجل سليل ظلمة الحيتان؟؟ ألا ترين ميادين اليأس وتجارب العزلة والغربة على جسدي؟

ـ أتشك في قدراتي وخوارقي؟ أنا الوطن، أنا عوالم الحياة. انظر إلى جسدك وسترى!!! تأمل العاشق جسده المستعصي على البقاء، فرأى ندى الشبق الطفولي يغسل العذابات وحرقة الأسئلة. صاح بغبطة التفاؤل الأول/ رضيت بك خليلة، معشوقة، موطنا، زوجة، عاصفة بي. ثم عاشا كما تشتهي السحب أن تحلق في الفضاء السماوي بلا اسم أو عنوان وقد أنجبا أطفالا من عواصف تائهة، تحمل الضياع الأبدي، لا جسد لهم ولاخيال.

هي/ لازالت عذراء رغم أطفالها الذين لبسوا هيئة النوارس. شاخت لا تقوي على السباحة عادت الى حيث الكهوف تؤى الصمت، اعتزلت فجأة.

هو/ لازال يرتاد الساحل ويبحث عن عريش وجد فيه نفسه. فلا يجد غير الأبواب الموصدة عليها مائة قفل، كل قفل فيه مائة ثقب تندثر المفاتيح في متاهاته.

وعندما أفاق من غيبوبته، تذكر وطنه، فبكى..

ـ ٣ ـ

هكذا كان

تائها.... وأسفي

يحذر الزائر والزائرة

من تجربة مريرة، من حلم مرير

لا تتمادوا في اللهو، فليس هناك فعل يمكن أن يصبح بريئا. عودوا إلى حظائر الظلام المخدرة، ناموا حتى لا ينتبه أحد إلى استيقاظ أحدكم فتقوم القيامة، وإن لم تنعس الجفون، عبوا ثم عبوا من الأقداح الروحانية المسموح بها واقرأوا التحذير المكتوب عليها، عبوا حتى تصطفق الأجفان مثل بوابة سجن مأهول ـ بني للذكرى ـ عندما يدخله ضيف جديد.

أيتها الشمس الغاربة/ تيهي قليلا حتى يستكمل السياح مشاريعهم وحتى نعلم أننا قادرون على مسابقة الزمن.

ـ ٤ ـ

انهضي، أيتها الفاتنة

فالعالم يضج من حولنا.

بلا اكتراث، كانت تنشج ضحكا

قالت، بكلمات تتحطم حين تتفوه بها

أي رعب آت تبشرني به

جعجعة خريف أرواحنا المبعثرة: ألا يكفي الظلام المسيطر على مخادعنا.

استيقظت العذراء في الذاكرة بوجه مجعد فقد الحياة. خطفت الرياح شبابها ممرغة اياه في الوحل، تحاول ذلك رغم مقاومة العذراء التي لا تركع للاغراءات التي تتساقط أمامها من شرفات الاباطرة، التجار وتجار الكلمة، قادة الحروب وجنرالات التجويع، مصاصي الذهب ومبذري النفط وسط الجماهير الغفيرة، كانت تسير منكسة الرأس، تغطيها قطع من أردية سوداء، تخفي حزنها لأناس يهرجون ويقذفونها بالمعتوهة، هي التي حفظت بكارتها لفتية تتوسم فيهم الرجولة والشجاعة عندما تطلب منهم أن يخوضوا معركة أحراش جسدها الملتهب، يتوافدون، كل منهم يقدم لها شيئا من أمنياتها الجميلة، يحرقون، يدمرون، يثورون، يجنون ويبتهجون بانتصاراتهم الطفولية.

هكذا كانت، وهكذا كانت الجموع السائدة ترمي لها العظام المسمومة بالخزي وهي تنظر إلى بكارتها وتبكي، تحاول نزع

الوشم السري من فخذيها بجلاميد مدببة بعد أن تأجج بالنار الحمراء، تنتزع الحب الذي كان ولم يكن من قلبها الذي أصبح كنجم هوى فالتهمته الصحراء واندفن.

ـ ٥ ـ

تتضخم الوجوه التي ترتاد الساحل، تقصفني بالرعب الدائم، تتجه صوب البحر، تقف قليلا ربما بسخرية أو بخوف منه، وترجع على اعقابها بلهاء كما جاءت.

وأرى ما تساقط منها، خيالات مخبرين تتحسس مواطىء الأقدام كيلا يغتسلوا بالبحر، لئلا يتآمروا بالهمس، حتى لا تلتقي الخيالات بالخيالات، وتظل الخيالات تحتسي نشوة اكتشافاتها المعرفية التي ستضاف إلى كتب تراثية يعد لها الان. وتأتي الخاتمة/ اطمئنان، سلام، أمن، استقرار في عصر ذهبي لم يسبق لأمة أن ذلت حتى تعيشه.

وجوه أخرى تمضي بصمت، تتوارى نتوءات جبلية، تمارس طلاسم الحب السرية.

ـ أشم رائحة شواء دم بشري!!

ـ تلك هي رائحة الرعشة العظمي.

بعدها بفترة، كاستراحة محارب، تخرج الوجوه من مخبئها تقهقه، مبتهجة ابتهاجا سريا، مبللة بالماء وبشهوة الحلم، ربما، كانت تحلم، لكن البحر كان يطمس ملامح النشوة حين تقرر الوجوه الاغتسال. لماذا الاغتسال إذن؟ لم الخزي؟ فتبقى رائحة الحلم دون اغتسال وليبقى البحر بحر المغامرة للمجهول الأسود الذي يحجب الأفق المريض. الحلم حلم والبحر بحرولكل شهوته.

تلك العذراء، عندما حاولت ذات مرة أن تركب البحر، سألها البحر: إلى أين سترحلين؟ أجابته: إلى جزيرة خضراء زرعها اجدادي لأجيالي.

قال لها: عودي فالجزر الجميلة احترقت والطريق الذي يوصل إليها تلاشى تحت سنابك الخيول المهورة بالحرب خدعة. انظري إلى ذاك الافق، إنه معتم بدخان الحرائق التي لن تزول، وتتلون كل يوم بهالات مغرية من الموضات والنفاق.

هناك، انكسرت واستمر القبح يندمل من بكارتها.

هكذا، إذن، أيتها العذراء الأبدية تتأبطين الحلم واليقظة، تنتفين الزغب فيسقط الحلم مشاريع صغيرة غير منظورة سرعان ما تكبر في الاحشاء الدافئة حتى تصير أفقا يلامس بحرا من نوارس لا تنام إلا محلقة في الفضاء. لكنك حين تنتفضين، تتساقط اليقظة معلنة حربها السوداء، تحاصر أحشاءك وأحشاءنا كيلا تصحو الغريزة فيها، كيلا نبث الروح في زغبك الهائل.

وكان البيان الآتي/ من عاداتنا أن تبقى الفتاة عذراء حتى لا يداخلها الظن ثم تتمرد. لا تتزوجي إلا من مخلوق فقد أعضاءه التناسلية، ابقى عذراء هكذا كيلا تنجبي، كي يظل رأسك البراق بلا ذاكرة.

ـ ٦ ـ

من تحت حجر قرب النتوءات الجبلية تنسل جحافل النمل المهووسة بالغيبة والنميمة وتنتشر في أعينها صورة قاتمة للعذراء التي أبت أن تهتك بكارتها في ساحات المزايدة، لها هيئات بشر متجهمة، بطونها منتفخة، أردافها متورمة وألسنتها ترفل الوشايات والرصاص، تسترق السمع وتسجل الشهيق والزفير.

أتذكر الآن مشهدا من هذا القبيل: الفتى الذي يسير بجواري في سوق شعبي مهووس. لمح فتاة ذات اثداء بلورية ينز اللبن منها فلمعت فى رأسه فكرة عانق الفتاة بايحاء منها ومد شفتيه ليمتص رحيق اوهامه من اثداء هللت لمغامرة تنتظرها فجأة انطلقت رصاصة من مسدس حارس السوق شجت جبين الفتى وسقط صريع الوهم الذى ظنه افكارا اما انا فقد عدت من طريق غير الذى جئت منه.

جئت من اقصى الحلم لأرى وجه الحلم الذى كان محكوما عليه غيابيا بالاخصاء.

يختطف البحر وجهى ويهرب وأظل بلا قبلة اتخبط وأقع فى حفرة زغب الوطن الذى نسيته بعد ذلك.

هذا ما استطيع تخيله فى زمن العزلة ربما لان انكسارا دهسنى وانا فى مسبح الاحلام الملونة بأطياف الغابات العذرية وربما لان خفر عذراء اسقط التوهج فى نفسى واستشهدت وانا اردد «لا فائدة لا فائدة من الحلم بالعذاري».

الحلم كان نفسى ونفسى كانت الوطن والوطن هو الحلم العذري طفولي ساحر تتيه الاحداق الى هلاكها مثل عذرائى التى مازالت الرماح تمزق خيالاتها المفزعة عقابا لها.

ـ ٧ ـ

فى هذا المكان فى هذه الساعة كنت اتطلع الى لقاء وجهك المجبول بالفتنة ـــ كالعادة ـــ تتدحرجين الى من طريق سري خلف الجبال وعندما تصلين الساحل تنتصب قامتك شامخة فوق الضباب تكشفين عن فخذيك البضين فأقرأ كلمة السر الموشومة على كل فخذ كلمة، عندما انهض للقائك لكنك لم تأت

انتظرت اكثر ولم تأت وبقيت فى مكانى تتسربل العزلة الى روحى فأضيع فى مهب الرياح.

فى ذلك اليوم قيل لي: ذاكرتك العذراء رحلت تبحث عن غيابها، عن صمتها، عن عودتها فى ثوب يليق بتاج مملكتها العذراء.

انتظرت اكثر واكثر علك تعودين كبيرة تجرين وراءك مخاضات غربة ولدها الغياب الاجباري لكنى كنت اخشى ان تخونك الذاكرة ان يدب الانتقام الى روحك يوما ما فلا تفرقين بين العاشق والخائن.

ـ ٨ ـ

كل المشاهد الاحتفالية كل الصور الرائعة كل الاحلام الهائلة هباء تطايرت مندحرة تهاوت صريعة تلاشت فى زمن صعب بلا ماض ولا مستقبل.

كل ساعة فيه يبتكر العالم خديعة جديدة مجزرة براقة شعاره شهوة القتل وفض الشرف ولقاء مع شراسة موعودة.

تائه كنت مثلي كغريب عن نفسه تحملين طوفان اللامعقول لتلبسيه شهوة اللقاء، ذلك العشق الدائم الذى لايموت يبقى لتتناقله الاجيال عبر الاحلام الخيالات عبر ذاكرة منجرحة.

عين،

تنحدر منها سلالة الحبيبة

العذراء

انا وانت،

هكذا دائما اللغو المباح

معا بلا خطيئة

ولن تكون

فى سبيل المتصوفين

سنظل

نمضى بعشقنا الوئيد

نحتضن الجراحات التى لاتنتهى

ننحت انفسنا بصمت وننزف

حتى لايقال اننا جبناء

مثل جوهرة مفقودة تكلست عليها التواريخ الغابرة يطل وجهك من مساء يزحف مثل جيش عرمرم اصابته لوثة اثر طنين ذبابة مشبوهة تحوم حول خيمة القائد.

رأيت كهدهد يرنق منخل الايام الضائعة يبحث عنها فى مشروعه الحالم ثقبا ثقبا جزيرة جزيرة سماء سماء وقبل ان ينتهى من رتق ثقب صغير واحد انقطع لونه ثم مات دون ان يتفوه بكلمة واحدة ومضيت فى حال سبيلي المتعثر انا الذى كنت اتطلع الى بسمة الانتصار.

ورأيتك لاهية مع صائد العصافير حيث يختلط الدم عنده برائحة البارود وانا اشم رائحة الدم الممزوج بالمطر، دم صبيحة ليلة العرس، ذلك لم يكن هوس الاعراس لم يفارقنى لكنى ابتعد عنه مسافة عشق كبير.

عصفور اهداك ذلك الصيد انقلب فى يدك الى تنين بحجم الظلام الساخن ركضت خوفا متوسلة سبيلا غير سبيلي فضعت اطلق الصياد المنية على ظهرك فانكشف القميص عن فردوس جسدى تتباري اليه اودية الشبق اخذ يتسلى ببصره وانت تجرين، سقط القميص الطويل عن سر الجسد، غنيمة الصيد السادي ارتياح النفس انبلاج الاحداق عن ارداف وجيعة زمن نقش اسماءه عليه.

الجسد الذى عرف حب التراب، تلوث بدمائه ساعة الولادة وتشبعت اعضاؤه بملح الارض، صار الحب يشب معه يكبر شيئا فشيئا حتى غدا دمارا، عذابا، سرطانا، لابد ان يستأصل استؤصل بالأمس ساعة اشتياقه للخدر والحج اليه من بعيد لكنهم يتحدثون عنه وكأنه سيستأصل غدا.

ـ ٩ ـ

لكنى رأيتك اكثر مثل قمر يحتجب خلف غيمة كانت تبتسم تارة وتنوح تارة اخرى.

وحين تنهمر الغيمة ويدعونى صوتها مثل مرزاب بيت عتيق يهدر بالسيول، وعلى مرأى من الناس كنت افض بكارة البحر الهائج وكان الحلم يساعدنى على نصب فخذيه عاليا، انبثقت اسارير الناس كأنها قيح دمل مزمن، وراحوا يفكرون فى احلامهم.

لكنى جائع: قلت

قلت: لك ان تختار بين ان يكون جائعا وحرا، او ان تكون متخما وعبدا، ها أنذا سأحلق بين دهاليز الفضاء المظلمة وسأكون النجمة التى تهدد اعضاءك ان تبعتنى.

انا جائع: قلت.

قلت: اية وليمة تشبعك؟

قلت: رأيت الدم الاحمر عندما ينقلب الى لون الجعلان الاسود، ورأيت الهامات تسقط، رأيت الزمن ينكسر، ورأيت الاطفال المخدرة تحفر قبور مستقبلها، ورأيت الروث البشري يحفظ فى اكياس بلاستيكية ويودع فى الثلاجات الهائلة حتى لاتصيبه الشعارات بالاوبئة المستعصية، انا جائع.

ارضى بطعام الاستسلام، وليمة التنازل.

قالت: وانا ايضا...

فى مساءات الربيع المنسى، انسل الحلم من رأسى خفية ومضى يبحث عن توائمه فى الشوارع، فى الحانات، فى البيوت، فى الجامعات، فى النوادى والمسارح والى الآن لم يعد، او ربما عاد لكنى لم اعرفه، تغيرت سحنته او انه اصبح مخلوقا آخر لم يكن من نسيج جسدى يوما ما.

مشى فى الشوارع يعبر الارصفة المسترخية ببلادة على بطنها محاولا ايقاظها لكنها تتمادى فى النوم، وعندما يحاول سؤالها عن توائم مرت من هنا، يرتفع شخيرها الى ان تغلق ابواب السؤال.

يتركها ويمضى باحثا فى واجهات المتاجر عله يجد ثوبها، رائحتها، طيفها، او شيئا يدل عليها، لكنه رأى التوائم نفسها تعرض داخل زجاجات عطرية بتوقيع احدى ممثلات الاغراء الحنونة.

ورأى — وقبل ان يدخل احد البيوت - الخادمات ينفضن المكانس الكهربائية مما علق بها من توائم، والبيوت ناصعة ببياض الولاء، تقطر من شرفاتها دماء السهرات الليلية الحمراء.

طاف بالجامعات والنوادى والمسارح وكانت كلها صامتة، نوافذها مغلقة، ستائرها مسدلة ابوابها مرتجة بإحكام وثقوب مفاتيحها سدت بالشمع الاحمر حتى لا ينفذ منها غبار عاصفة توقعوها هوجاء لو هب عليهم بغتة مثل هجمة عساكر يشبهون الريح السوداء لانراهم إلا بأقنعة مطاطية.

اراد ان يلتقط انفاسه عندما دلف الى احدى الحانات التى كانت تعج بمخلوقات بشرية تشبه توائمه لولا ظهورهم المحدودبة على اقداح فارغة. يتأفلون خرابها القادم ويتباكون على الذاكرة التى فقدوها فى قيعان الاقداح، لكنه خرج مسرعا يغمره الاحساس الثقيل بالعزلة، يبحث عن طرق العودة الى رأسى وكان قد ضيعها.

هكذا، بعد ذلك رأيتني وسط صحراء قاحلة كأننى على موعد مع الموت، مكبلة امام الحشد الصحراوى بأصفاده الغامضة الافق المخضب بالغروب، الكثبان اشباح تطوقنى، تخفى وراء طياتها هوام سامة فى حالة تحفز دائما، العواء الذى تتناقله الجهات كالاشارات السرية، الرمال التى تندفن فيها الاقدام الطرية، الاحساس بالخوف وبأن العالم والحياة بعيدة عنك، حيث الرغبة فى الاستسلام بعد ان تتهاوى الاحلام تحت قدميك مثل نوارس سممتها مخلفات الناقلات النفطية.

- ١٠ -

عندما أموت،

افتحوا جمجمتى برفق،

فلسوف تسيل منها اودية

النبيذ المعتق، دافئا

املأوا الكؤوس

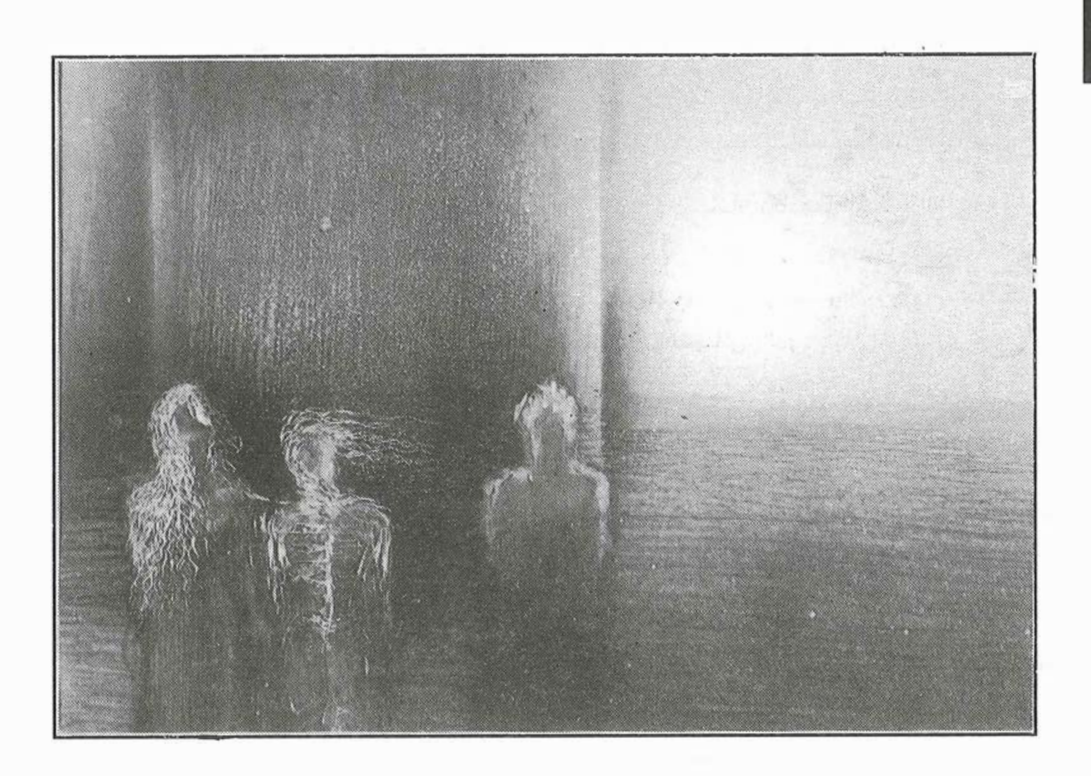
وارفعوها عاليا ما استطعتم،

فى صحتى....

فى صحة زمن لا رفيق له

* * *





طريق النبع

عبد الله خليفة *

- ١ -

يتذكر جزيرة «النبي صالح» وهي محاطة بغلالة من الضوء الأخضر، كأن غابة النخيل الكثيفة، المندغمة بالسماء الزرقاء والرمل الأبيض، شريط من السحر ورؤيا الجنة الأزلية.

كان أبوه يجدف في عمق الماء المتصاعد الأزرق، ذي القمم المضيئة المزبدة المترنحة على الخشب الصلد السائر بقوة في هذا الخضم. وهو يجثم شاعرا بألم ما، ورأسه الحليق مخبأ بكوفية رقيقة.

حين أقترب القارب من الشاطىء، وترجرج في الماء الضحل، نزل أبوه وقد شمر ثوبه، وجر الكتلة الخشبية بقوة، ثم ساعده في النزول. وشعر هو ببرودة الماء اللذيذة ونظافته، وتلؤلؤ الرمل الأبيض تحته.

جاء حفيف النخل وتغريد الطيور وعبق الأشجار ليبدد الألم اللائب في جسده النحيف المضنى، وترامت حولهما البساتين دائرة من العناقيد والنسمات، وتناهت أصوات الفلاحين وزوجاتهم وأطفالهم وكأنهم في رحلة، أو لحظة عرس.

بيوت قليلة ملونة جميلة متناثرة، وثمة قطعان من الماعز تلهو، ومسجد صغير يوزع الشرائط الخضراء والأدعية والاحلام.

الشمس صعدت فجأة إلى قبة السماء. أحس باعياء شديد وغثيان، ولم يكن الرطب الناضج الذي أهداه فلاح ، الشهي في فم أبيه، لذيذا وحلوا.

عبدالله خليفة: قاص وكاتب بحريني

اللوحة للفنان: حسين عبيد - عُماني

كان النبع يتدفق من تحت الصخور والتراب، زلاليا، مضيئا، ذا أصوات ناعمة، يكون غرفة واسعة، ثم يتدفق في مجرى عريض واسع، تحف به نخلات باسقات، شديدات الطول والجمال، ذوات أقراط مذهبة وحشائش كثيفة كأنها روائح امرأة فاتنة وليل مفعم بالنشوة.

يتذكر طعم الماء، الذي احتضن ساقيه الواهنتين، المرتعشتين، وكيف كان الرمل الابيض المترجرج صلبدا، وناعما. وجاءت فضات النبع وارتعاشاته السرية، الداخلية، وحكيه الثرثار، وأحاطت بجسده المفتوح لأسياخ الحديد المحماة، والنذور، والابتهالات الغامضة، وأحتضنه كصديق عريق وفتح مسامه للنور والهواء والجذور، غاص في التلؤلؤ الكامل للضياء ورأى بقبقة المنبع ولثم تدفقاته المريحة وأنفاسه المخلصة.

وكان أبوه يحمل السكين والدهن والشريط الاخضر وورقة الأدعية الرقيقة الملفوفة في ذلك المربع اليابس الصلب، الاسود وكان يهمهم بكلمات غريبة، كما لو كان سيذبح شاة، لكنه أبعد يده، وأحس بنشوة تغسله، وكأن تلك الرياح الساخنة المؤلمة التي تدور في أذقة جسده، تلاشت وتوحدت مع الماء والنخل الضاحك المرتجف.

يتذكر أن الليل حل فجأة، وتناثرت أشلاء الشمس فوق رؤوس النخيل، وفتحت نوافذ السماء للعفاريت والأشباح، التي راحت تهمس للسعف ولاعماق البساتين والطين والبرك. وتوجه أبوه إلى درب ما، وسمع كلاما ونهيق حمار، ثم ظهر أبوه ورجل غامض الملامح في جوف المساء.

سار الرجل هو يقود الحمار المحمل بكل عطايا الحقول، أبيض كأنه غيمة، أو حليب، وكان نهيقه ناعما، فأحب أن يلمسه لكن الحمار أجفل خائفا.

أعطاها الرجل حجرته، وسمعاه يتحدث مع زوجته في الحوش.

يتذكر، يتذكر بألم ومرارة، كما لو انه يود ان يتجمد مجرى الزمن هنا، أو أن ثمة كشافا هائلا مسلطا على تلك اللحظات. أبوه يغرق في نومه، وهو يكتشف ذلك الصندوق، والذهب المخبأ.

أبوه يصرخ في نومه وصمته «لا تستطيع أن تعبر بحر الجزيرة إذا سرقت حبة تمر»، وكأن القارب ينقلب فجأة في الخضم، ويصطدم رأسه بمرساته، لكنه يتشبث بقطع الصلب المضيء تلك، ويخبئها بين ضلوعه، وينام، ويحلم. كان دائما يسرق الصبية الآخرين، ومعلم القرآن، وادخارات أبيه الصغيرة، ويضعها في كنزه المتنامي، ويعض على حديد العملات متذوقا صلابتها، ويطالعها في جلساته السرية الطقوسية، مغمغما بأدعية لتتكاثر وتتناسل.

وفي الصباح، قادهما الفلاح الشاب القوي، وكأنه نخلة متحركة، الى قاربهما، ودفعهما، وقد وضع سلة خوص مليئة بالرطب واللوز والليمون. وراح أبوه يجدف، وهو يتطلع إلى الرجل المتضائل، الذي يأكله الموج.

- ٢ -

كانت هذه الجزيرة دائما معه، تشخب دما بين ضلوعه، مختبئة كمسمار صدىء تحت جلده، وحين يتحرك كان سنها الحاد ينغرز ويطلع أشباحا واكواخا.

معه كانت دائما، وهو يدفن أباه ويستولي على ميراثه، ويحمل بقاياه وصوره وخرافاته ويدفنها معه، ثم وهو يشيد ذلك المعمل الصغير، المدفون وسط الحقول والتلال، وهو يتزوج حصة لتحترق فجأة في حادث مرعب، وتعود ثروتها إليه.

كان هذا المسمار الكالح، الذي يشرشر صدأ ودما، يغفو في لحمه، على هدهدات الصدقات الصغيرة، والاندساس بين الكتل في الحج، وفي صراخ الذبائح الموزعة على الفقراء والرمال. لكنه لم يختف أبدا. تقلقل، وتراءت نخيله الباسقات كنساء مقطوعات الرؤوس، وجاء ينبوعه الفوار المتلألىء يحمل آذاناً مقطوعة، ويضيء في عتمة نومه، فلا يجد سوى زوجته الجديدة الوارفة الجمال والظلال، عشبا يندس فيه، عن هذا الصراخ المترامي، وتلك الزجاجات الذهبية التي تعدم عفاريت الليل واسئلة الجنادب اللحوحة.

لم يختف تماما، رغم ذلك النمو للمعمل فوق اشلاء النخيل وعلى هامات التلال وزرائب الماشية والبشر. رغم ذلك الجسر الكبير الممتد، المضاء بعشرات المصابيح، مثل هذا الجسر الذي يأخذه لجزيرة النبي صالح، ثانية، والتي كان يهرب منها، ويلوذ بالفرار من شواطئها، ويقلب صفحة القرآن حين يأتي ذكر النبي صالح، وناقته، وصرخته..

لم يعطه الويسكي شيئا. هناك منطقة ميتة ملعونة في ذاته، تصرخ دائما وتطلب أضاحي ومواعيد. والان سيواجه هذا الدغل سوف يسير في زقاق مرضه، ولتندلع الصرخات

واللعنات، ولتتقافز العفاريت والأشرطة الخضراء والتمائم!

لكن الجسر مزحوم. ثمة شريط لامع من السيارات والزجاج. ويصطف البحر على الجانبين مفجوعا، مقسما بين الصخور وأسنان الحديد، والرمال والحصى تزحف فوقه.. انفتح الطريق، وجاءت الجزيرة صغيرة وشاحبة، يحرسها مخفران كبيران أبتلعا وجهها.

حالما دخلت السيارة طريق الجزيرة حتى جاء عزاء حسني هادر. شلال من الرجال المفتوحي الصدور، والممزقين، المنهمرين من ينبوع خفي.

ترنحت السيارة، وأندفعت في أرض موحلة ذات أعواد وجذوع واشواك. غاصت عجلاتها وراحت تئز. كتل الرجل ملاصقة لزجاجه البراق، والسلاسل التي أكلت الظهور، أهدته خيوطا رفيعة من دماء.

صراخ، واهتزازات خفية عميقة في باطن الارض، وجذوع النخيل المقطوعة الرؤوس، ترقص كأشباح. وحالما خرج العزاء الحسني من فم الجزيرة فائضا في الدروب، تحت الشموس المتكسرة، حتى أستعاد الهدوء ورأى عروق الجزيرة الغريبة.

كأنها ليست هي. اين غارت البساتين والينابيع وغابات العصافير، ولماذا هذه الاغنام الكالحة الجرباء تحدق فيه؟ والبيوت الصغيرة الملونة أستحالت الى اقزام مشوهة متراكبة.

لن يعرفه أحد، وكل شيء مات.. وهو الذي ظل عقودا طويلة خائفا من هيكل عظمى، اهترأ في التراب، وجثمت عيون الرجل النخلة ترافقه وهو يوزع الصدقات، ويسافر إلى الجزر البعيدة الخضراء، وهو يدشن مشروعاته ويقيم عمارات من النقود والعظام.

هذا هو طريق النبع. لم تبق فيه سوى عشر نخلات متناثرات، كأنها أصابع عملاق مختف، ولم يبق سوى حشرجاته، تدفعها الموجات وبقايا النسمات.

خلف النخلات، جثمت فلل الغرباء، أسوار وقرميد أحمر وهوائيات تليفزيون وصحون للفضاء وحراس عند البوابة.

هذا هو طريق النبع. هنا قاده أبوه لذلك التجلي الفضي للطهارة. كان هنا دغل اخضر وأحمر، ترتجف جذوره وعناقيده بالهواء النقي. الآن أرض قاحلة وموحلة، تقود إلى تلك البقعة المنحدرة، كأنها منخفض لمومس عجوز.

لم تبق سوى حشائش وخيط صغير من الماء. ثمة ارتعاشة صامدة للأرض ، وضوء خافت يطلع من الأعماق. لكن دائرة من الوحل والقذارة تتجمع حوله.

أنتبه إلى وجود هيكلين عظميين عند النبع.

جثم، ولم يسعفه جسمه الضخم، وكرشه المتهدل، أن ينحني ويلتقط حفنة من ماء.

أحد الهيكلين العظميين تحرك، وغرف بكأسه ماء وتقدم إليه. شعر بالفرح. لم يعد ثمة خوف يربطه بالمكان. تناول الكأس المعدنية المهترئة وشرب ماء عذبا عميقا.

فجأة تطلع إلى الرجل الآخر. وجهه يعرفه.، نظرته.. سقطت الكأس من يده.

إنه هو الرجل النخلة الطيب الذي دفع قاربه المحمل بالهدايا والذهب. هو خط دقيق واحد من عظم فوقه جلد متغضن. يد شاحبة هي عرق أخير للحياة رأسه أصلع ذات شعر نادر بلون الطحين. ثمة ماعز ضار ألتهم عشبه.

جامد، متصلد في ذاته، أنقطع عن اللغة اوالماء والاصوات. حدق فيه عساه أن يعرفه ويقتله، حرك يديه أمام وجهه لكنه بلا روح. تمنى أن يبصره فقط.. تعكز العجوزان على جسده، ساروا ببطء في طريق الجذوع والأشباح.

قال العجوز:

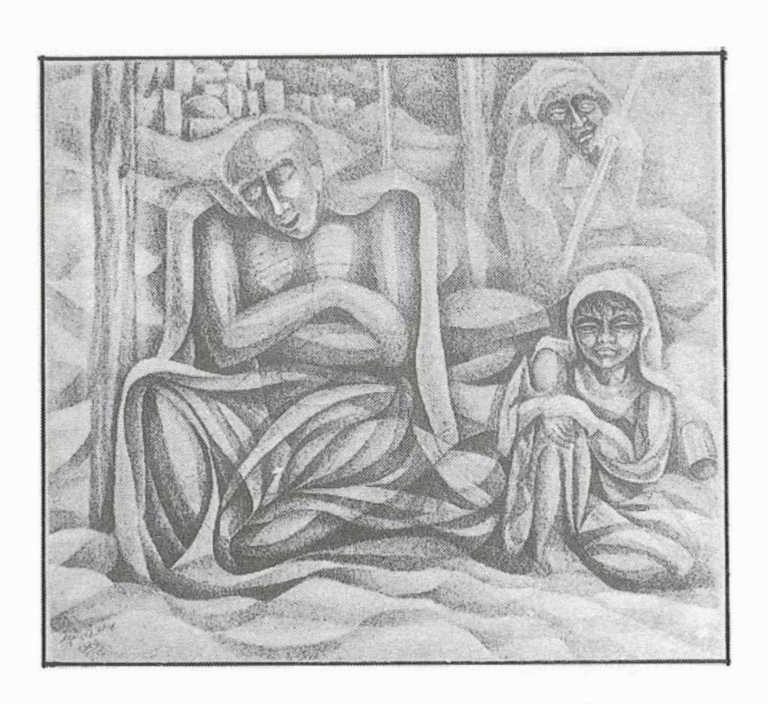
— خرج من السجن توا. قتل زوجته التي سرقت ذهبه وأعطته لرجل من القرية.

لم يستطع أن يحمل جثثهم. فر مذعورا إلى سيارته.

* * *

اعجاب

يحيى بن سلام المنذري *



تأمل من قريب

يغوص في عينيهـا بشراهة. هي على مـا يبدو قـد لاحظت ذلك، حتى أنها صـارت مـرتبكـة بعض الشيء.. ذلك الارتبـاك الـذي يتوارى وراء تعابير الوجـه المختلفة. حين نظرت هي في عينيه لأول مرة تغيرت مـلامح وجهها من قلق الانتظار إلى إسترخـاء وترقب. مـا الـذي يـدور في فكر كل واحـد منهما. أتـراهما الآن يتبـادلان الإعجاب. ذهـوله ناحيتهـا يدل أنه ذاب في كل شـيء فيهـا، أما هي فلم تشكل دلائل واضحـة سـوى تلك النظـرتين السريعتين اللتين رشقتاه بهما. وجهها مملوء بـالخجل والاسئلة، بينما وجهه مملوء بالشراسة والمباغتة بتلك النظرات التي لم يقطعها إلا حينما يحدق في سقف المقهى. هنـاك غيري بالتأكيد من لاحظ أن هذين الاثنين يثيران الانتباه اليهما، خصوصـا من جانبه هو، ومـن المؤكد أيضـا أن الأثنين لا يعرفان شعور بعضهما. قـد يعتقد أنها غرمت به من خلال تاك النظرتين، أو يعتقد أنها فقط حـاولت معرفة سر نظراته المستمرة فيهـا. وقد تعتقد هي أنـه هام فيها، أو تعتقـد أنه مجرد عابث ينظر لكل النساء بنفس النظرات.

★★

تنتظر في ساعتها باستمرار. أتنتظـر أحدا، ربما رؤيتها للساعة من قبيل العـادة أو التسليـة، وأنها لم تكن لتنتظر أي أحـد. ولـو كانت تنتظـر أحدا، فمن يكون، أيكـون إحدى صديقـاتها مثلا، أو زوجها، أو ربما حبيبهـا. إن كان انتظـارها لـزوجها فهـو احتمال ضئيل، فمن المفترض أنهما - هي وزوجها — يأتيان ويد كل واحد منهما تمسك بيـد الآخـر.. وأن يكـونـا حـريصين على رسم الابتسامات لبعضهما البعض.. وبامكانها أن تنـاوله الأكل بيدها. وإن كان إنتظارهـا لحبيب لها، فلا أعتقد أنه يتأخـر عليهاكل هذا الوقت، والأرجح إذن أنها تنتظر صديقة لها.

يحيى المنذري: قاص عُماني

اللوحة للفنان: عبدالعزيز إبراهيم - اليمن

الشخص الذي ذاب في عينيها ربما كان يعرفها قبل الآن، رآها في مكان ما.. وتبادلا الحديث.. ولكن الفراق طعن قلبيهما، وها هو يستعيد الآن صورتها متأملا تجديد معرفته بها. أو أنه يتفحصها نتيجة لوجود شبه بينها وبين أحدى معارفه، أو أنها تشبه إلى حد قريب أو بعيد حبيبة قد هجرها. ولكن أقرب الاحتمالات أنه قد أعجب بها منذ أن رآها لأول مرة.

وحين ابتسمت هي للنادل تضايق هو، أو هكذا استنتجت أنا، وكأن الغيرة إشتعلت فيه، وأنه هو من كان يستحق إبتسامة مريحة من فمها الشهي.. وليس ذلك النادل.

★★

كيف بالإمكان قراءة شعور الآخرين، خصوصا أولئك من ليست لنا معرفة سابقة بهم، ولم تربطنا وإياهم أي صلة، ولم نتبادل أي حديث . فقط من خلال رؤية أشكالهم، والتفحص الدقيق لحركاتهم ونظراتهم وسلوكهم. هم بالطبع وجوه عابرة وكثيرة، القليل منهم قد يثير لدينا شيئا من التفكير والتأمل.. ربما لفترة وجيزة قياسها المدة الزمنية لرؤيتنا لهم، إذ كلما طالت الرؤية أو المشاهدة طال التفكير والتأمل.

★★

نظرت لساعاتها. دفعت الحساب وانصرفت، ولم تلتفت وراءها. أما هو فبقي ساكنا في مقعده، حتى استعاد هدوءه من ذلك المنظرالذي ذاب فيه. وأيضا دفع الحساب وانصرف. لا أعرف إن كان سوف يتبعها، أم أنه لا يكترث بالمشهد الذي قلب فيه نظراته بدقة، ويتركه، لعله يستعيده بامرأة أخرى تصادفه، أم أنه حقا سوف يتبعها كي يبدأ معها قصة طويلة يذوقان معا فيها اللذة والعذاب. عموما غيابهما عن المقهى قطع تفكيري فيهما.

النصف الأول

عيناها رذاذ الصباح، منذ أن جسلت على طاولتي وأنا أحدق فيهما. عيناها مذاق الحب، فوجدت نفسي خارجا عن كل شيء، عيناها عظيمتان.. تغمضهما.. تقلب رموشهما السحرية بخفة' حينها أيقن أن ما ينقصني هو رؤيتها كل يوم. منظرها يبعث على الراحة.. منظرها إستحال إلى بحيرة عذبة تمنيت أن استحم في مائها.

★★

أحسست أن جميع الناس الجالسين قد فضحوا إعجابي بها. يداها سلسلة قصائد شعرية.. يداها ناعمتان مثل ملمس الماء.. تمسدان شعر رأسها بطريقة الساحر حين يثير سحره.. تمنيت أن أحفهما بيدي.. اقبلهما كي أتذوق طعم الحب وكل شيء لذيذ. شفتاها حمراوان يعضان بعضهما البعض ويبعثان إشارات الشهوة، شعر رأسها ناعم كثيف يصل حتى منتصف ظهرها، فستانها أبيض بزهور حمراء، حقيبتها حمراء، طلاء أظافرها أحمر، خداها تفاحتان تلمعان وسط حقل حنطي ناعم، وأحد خديها يحمل شامة صغيرة، قرطاها حمراوان على شكل قلب، ساعتها حمراء، حذاؤها أحمر.

★★

كل رشفة من فمي لقهوتي أرسل نظرة تراودها. طاولتها لاتبعد كثيرا من أمامي. جاءها النادل مبتسما. ابتسمت هي له. تمكنت من رؤية أسنانها البيضاء. هذا النادل المحظوظ كسب ابتسامة ولن ينام، أو لعله قد تعود على ذلك، وأصبح كل يوم يحصد مئات من الابتسامات من أفواه العديدات من الجميلات، ياله من محظوظ.. أحسده، ثم جاءها بمثلجات مخلوطة بالفراولة، كي يتناسب على مايبدو مع أناقتها. هل عرفت أنها قد فجرت ينابيع بهجتي.

★★

منذ أن جلست لم ترسل لي سوى نظرتين ثمينتين مملوءتين بالخجل والسحر والغموض، نظرتان انطلقتا مثل مطرتين عذبتين بللتا قلبي بالانتشاء، وبعثتا في رجفة وارتباكا. من المؤكد انها لاحظت اهتمامي بها. هل شعرت بالانزعاج، وجهها لا يدل على ذلك. هل هي متزوجة، إن كانت كذلك فيا لسعادة ذلك الزوج. ما هي طبائعها، عصبية، هادئة. ما هو اسمها. كيف هو صوتها، من المؤكد أنه ناعم يتناسب مع مذاق وجهها والذي شعرت أنه لذيذ، ماهي أفكارها، أتؤمن بالتمرد والجنون. لو تعرف أنها قد فجرت ينابيع بهجتي.

★★

من يصدق أن ملاكا كهذا يصنع كل هذا العذاب. كيف ابادر بمحادثتها. اتراني سوف اقطع مسافات طويلة كي اصل اليها، هل ستواجهني أنهر شاقة أو جبال صلدة.. إذن علي ان أحيل كل شيء الى حطام وفتات لأجل عيونها. لأختلق إذن أي حديث، لكن، ربما تكون متزوجة، ربما لم تعجب بي، وهناك دليل، وهو أنها أهدتني فقط نظرتين قصيرتين منذ أن جلست، وأيضا لم تحاول أن تبتسم لي، ولكن، ربما حياؤها يمنعها من كل ذلك. لو كانت تمتلك شيئا من الجنون.. فلسوف تتحرك من كرسيها.. وتتقدم ناحية طاولتي بهالة من السحر والحلم، ولسوف تقول لي: (أممكن أن أشاركك الجلوس.. فأنت على مايبدو بحاجة إلي). حينها يصيبني شيء غريب لا أعرفه، يجعلني أرتبك وأبتسم في نفس الوقت. سأقول لها: (بالطبع.. بالطبع.. بامكانك كل شيء يا حبيبتي). ستحدق في، ستغتبط، ستضحك بغنج، وستقول: (حبيبتك!.. يا لك من مجنون.. نحن لم نتكلم بعد). حينها سأهز رأسي بعنف، وسأرفع يدي عاليا، وسأتجه نحو جميع الجالسين، وسأصرخ بفرح.

★★

أم أنني على الفور أكتب قصيدة لها، أتوجه ناحية طاولتها،

وســوف أقول لها: (تقبلي مني هــذه القصيدة). بــالتأكيد ســوف تتعجب. ستبتسم ربما أو تــرتبك. وســوف تمد يــدهــا لتــأخــذ القصيدة. ولكن هل قبل أن تأخذهــا سوف تقول: (القصيدة التي قرأتها من عينيك تكفي)، أم هل سوف تمزق القصيدة وتقذف بها في وجهي لأحمل نار الهزيمة. ولكن من يعلم، ربما ســوف تأخذها فعلا، وعندهــا ستقول : (شكرا .. سوف اقرأهــا)، ولكن أتدعوني للجلوس، أم أنها تــرتبك وتدفع الحساب وتنصرف. ومــاذا سوف أقول لها في القصيــدة. هل أقول لها أنك أميرة تمتهن تعــذيبي، هل أقول لها ليتك تكونين شاعرة كي أرتوي من قصــائد شعرك مثل خمرة الليل، هل أقــول لها أن كل نفس من أنفــاسك هــو مفتــاح الجنة، هل أقــول لها أنك لوحة فنيــة نادرة الوجــود، هل أقول لها أني تفحصت كل شيء فيك بــدقــة.. مــلابسك الفــاخــرة.. سحــر عينيك.. وجهك العسلي. شامة خدك الســحرية.. شفتيك القلقتين.

نادت على النادل أن يأتيها بــالحساب. إذن سوف تترك مكانا لها في مخيلتي لفترة طــويلة. حينما دفعت الحســاب وانصرفت لم تحاول أن تلتفت كي تراني. اختفت مثل طيف يشبــه قوس قزح.. مثل حلم جميل قصير.. هل ستأتي مــرة أخــرى. قد أرى غيرهــا. لكن من منهن سوف تطلق في نفسي حنين سحرها. من سوف يبلل قلبي الحزين بالفرح.

النصف الثاني

عينــاه شرستــان، منــذ أن جلست على طــاولتي ــ في انتظــار صديقتي ــ وهو يحدق في بشراهة. عينــاه تفضحاني، فــوجدتني ضائعــة في صمت وترقب مثقلين. هل هي نظــرات إعجاب، هل هي نظــرات تفحص لملابسى فقط. ولكن بــالتأكيد هي ليست نظــرات كــره. يداه خشنتــان، إحداهما تمســك فنجان القهــوة وترفعــه إلى شفتيه اليابستين، وكأن اليد الأخرى تمسك مصباحا كي يسقيني منه ضــوء عينيه المتوثبتين مثل صقــر جائع. دشداشتــه البيضاء جعلته وكأنــه يمتطي سحابة سحــريــة ويقطع بها السماء بكبرياء الملــوك. وجهه مثلث. لم (يحلــق) ذقنه جيــدا، أو أنــه قد (حلقــه) بالأمس، وقد برز الان بشكــل جذاب، تمنيت ان يكتسي ذقنه بلحية خفيفة كي اشعر بدفء حين رؤيتها.

**

حينما يحدق قليلا نــاحية سقف المقهــى المزخرف بــالنقوش، كنت أسرق له نظــراتي المتفحصة في وجهه القاسي وعنقــه الطويل الممتلىء، وإن أحسست أنه سوف ينزل رأسه، أعرف على الفور أنه سوف ينظر نــاحيتي، لذلك وفي لحظة سريعة أنظر نــاحية يدي أو ناحية ساعتي.

**

أكانه خلق في الظمأ. بي تــوق لأن أغيب وانتشي في حنان عينيه، ذلك الحنــان الممــزوج بشيء من الشراســة الــرجــوليــة والتفحص الــدقيق، بي عطش لأن أذوب في قلبــه. وبدون درايــة أو وعي، وفي لحظة أقل من ثــانية نظرت في عينيــه. إرتجف كل شيء في جسدي. اغتسلت براحة لذيــذة. ساورنى شيء من الحياء، وربما شــيء من الخوف جعلني متحفظــة لرؤيــة عينيــه مجددا. ويلي، وكأن زلازل الكون استيقظت حولي.

**

جاءني النــادل. كان ظريفا. ابتسمت لــه، وكأني بذلك أشعلت شيئــا من الارتباك في الشخص المحدق فيّ. طلبت مثلجات. بــدأت أتلمظها وأقارن لذتها مع لحظــة رؤيتي لعينيه. هل أكون متوهمة. ويلي، ما الذي حدث، ما الذي يدور في رأسي، أو في رأسه.

**

بدأت مجددا في محاولة عبثيــة لاقتناص فرصة أخــرى لرؤية عينيــه، اللتين لم تصمتــا عن مطــاردتي، وفي محاولــة أن ألصق نظــراتي بنظراتــه كي أجدد طعم هــذا الألتحام الغــامض. ها أنــا تأكدت أذن أنــه قد خلق في الظمأ، وعلى كلانا ارواء الآخــر. من هو يــاترى، امتــزوج هو، هل لــه أولاد، أم أنه لم يتــزوج بعد، مــاهي طبائعه، عصبي، هادىء. ماهو اسمــه. كيف هو صوته، من المؤكد أنه خشن يتناسب وقساوة وجهه، خشــونة وجنتيه، وسامة عينيه وفمه.. ما هي أفكاره. أشقي هو.

**

عيناه مــازالتا في حــديث مستمر، وكــأنهما تناديــاني. إن كان معجبــا فلماذا لا يتقدم ويكلمني، ولكــن، لا، سوف ارتبك، ســوف يلاحــظ الناس كل شــيء. وهــا أنا أجــد نفسي مرة أخــرى انظر في عينيه اللتين تحدقان في عيني. هــذه المرة لفترة أطول، ولكنها أيضا أقل من ثــانيــة، أحســست أنني أطير في الهواء، أنــه يلفني بيــديــه ويحضنني. أيأتي ويكلمني، لا أعتقــد ذلك، النــاس هنا يلتهمــون بعضهم البعــض. إذن ســـوف يتبعني حينما أنصرف، ســــوف يناديني، ربما بالآنسة، ســوف يقول لي: (لو تسمحين). سأرتبك، وسأقول له متعجبة: (نعم!). ثــم يقول: (أنت جميلة جدا.. أحبك). مــاذا ســوف يحدث عنــدئذ. هل سيغمى علي. كيف أتصرف. ربما كان شقيا ومجنونــا، إذ يتبعني، يقترب مني، وفجأة دون مقدمات يمسك يــدي. أرتجف، يغرزني بنظــرات حــادة جميلة، أتــدفأ بها، وبمسكة يده أذوب قلبي يرتجف. ماذا سوف أفعل حينئذ. لا أعرف.

**

مــا هذه الافكــار التي نبشت رأسي، إنها نظراته التي حفــزتها على ذلك. وعلى مــا يبدو أنني انتظــرت صــديقتي أكثر من الــوقت الــلازم، ولم تأت، هممت لادفع الحساب. انصرفت، ولســوف أرى إن كان سيتبعني أم لا.

٢٠/٣/١٩٩٥م

مســـقط

* * *



اجازة مفتوحة

سناء البيسي *

رئيسها دينامو يعشق النظام تعمل معه كساعة منضبطة. سافر في مهمة وغاب وبعد منتصف الليل جاءها رنين التليفون ، صوته المعدنى القاطع كمبضع جراح. مساء الخير وآسف لحديثي المتأخر، تعطلت الطائرة. وصلت منذ ربع ساعة فقط. أردت أن تعرفي قبل ان يفاجئك الخبر في صحف الصباح. اسند إلي منصب هام، قضيت معكم وقتاً طيباً. ارجو وضع جميع الأوراق الخاصة بي في الحقيبة التي سأرسلها مع السائق في التاسعة تماما ليوصلها إلى في مكتبي الجديد، لا تنسي الظرف

* سناء البيسي : كاتبة وصحفية مصرية .

الأصفر الكبير ومنضدة السجائر الورانو وبراويز صور الأولاد. اطلبي شؤون العاملين وتعجلي أوراق التحويل. في الرف الثالث على الشمال المصحف وشهادة التقدير والميدالية وتمثال بنت البلد والفازة الكريستال الصغيرة وأيضا علبة السيجار المفتوحة وصورتي مع الخبير الألماني. وشكرا لخدماتك الجليلة. بلا شك رئيسكم الجديد إنسان محظوظ لوجودك معه. تحياتي للجميع . لا تنسى في التاسعة تماما. مكتبي مفتوح لك في أي وقت. مع السلامة.

مع الفجر تدور كنحلة شغالة في خلية ملكتها طاغية. تحكم وضع الغطاء على حلة النار وتفتح الفرن مرات تتعجل صينيته وتنقع الأرز لحين عودتها ظهرا، بعدها صينية الافطار ومعركة ذهاب الاولاد للمدرسة ثم ايقاظ زوجها وفنجان قهوته واعطاء أمها دواء قبل الاكل وبعده.. بينما تسقط على جسدها ثوب الخروج جاءها صوت زوجها من الحمام يعلن لها من خبر الجريدة التي يقرؤها اسم رئيس مجلس إدارتها الجديد.. مشهور وصوره في الصفحات الأولى وندوات التليفزيون.. عادت إلى المرآة ومسحت خديها بلمسة وردية ونزعت التوكة التي تجمع بقسوة شعرها إلى الخلف وهرولت تخبط الباب وراءها..

اعتادت تغير وجوه ساكني الغرفة الكبيرة في لعبة الكراسي. وظيفتها مديرة مكتب رئيس مجلس الإدارة. ظلت سنين في ثباتها في الحجرة الخارجية الصغيرة تستقبل وتودع. لم يشأ كل قادم جديد تغيير وضعها أو الاستغناء عنها لسمعة كفاءتها ودرايتها بكل كبيرة وصغيرة إلى جانب جميع المؤهلات. جدية. انضباط. آلة كاتبة. حاسبة. لغات. اختزال. ترجمة.. شاعت حولها نكتة اطلقها زميل، لتصبح لازمة لشخصيتها، تقول انه على كل رئيس جديد أن يبتر ساعده الأيمن ويزرع بدلا منه هذه السيدة ليستطيع أن يدير دفة العمل..

لا ليس بالتدريج أو النمو أو المعاشرة. وإنما كأنه في انتظار مخلوق عزيز غاب طويلا وعاد إليه فجأة استقبلها بابتسامته الكبيرة. المؤشر داخلها ارتفع فجأة لدرجة الغليان لحظة أن تحولت عيناه في وجهها، شعرت أن نظرته قالت كلمة السر فانفتح الكنز داخلها. شرح لها مذهبه في التعاون شعاره في العمل الحب والتفاهم. وجدته قد جمع جانبا كل ما يخص الرئيس السابق حتى علبة السيجار المفتوحة واتسعت ابتسامته في ضحكة هادئة كمن يطمئنها. أغلق جميع موضوعات العمل وفتح حديثا لتشرح فيه ظروفها الاجتماعية ينصت اليها بآذان متعددة تبدو مع كل موضوع كأنها نبتت فجأة في جبهته وأنفه وعينيه وكتفيه ويديه. قالت إنها زوجة وأم لولد وبنت. سألها عن اسميهما وميولهما وشقاوتهما وسنوات الدراسة. عمر الزواج؟ عمل الزوج؟ قريب أم بعيد؟ من قبلي أم بحرى؟ عائلته. هواياته. تأمل ثوبها الغامق ليستفسر هل تحب الألوان الداكنة لأنها تصنع التضاد المحبب مع بشرتها البيضاء؟! المروحة الكهربائية هل تكفي حجرتها لتلطف الحر؟ سيطلب من أجلها جهازا للتكييف.. المواصلات؟! لابد وان توصلها سيارة خاصة منذ اليوم. وقع مذكرة السيارة وسط الحديث.. الحمد لله فهو لا يحب المرأة المدخنة. أيضا يحب الورد البلدي الأحمر. تكفي مكتبه وردة واحدة نضرة كل صباح في فازة زرقاء صغيرة.. سألها عن نوعية الأفلام وبرامج التليفزيون التي تفضلها.. و.. وجدت نفسها تحكي له عن روماتيزم المفاصل التي تعاني منه أمها ونقص دواء قلبها الأجنبي في الاجزاخانات. قالت له: تبدو بدينة هذه الأيام لأنها لا تستطيع الاستمرار في أي رجيم فهى تأكل بسرحان، وانعقدت جبهته باهتمام عندما ذكرت له أن زوجها يعود متأخرا في اخر الليل ولم يعد يعنيها كثيرا ان تسأله أين كان.

ما هذا الذي قالته لسيادة المدير الجديد. تذكرت ضاحكة أنها قالت له، إن الشغالة كسرت السلطانية الصيني، وإنها تجيد عمل الكبيبة الشامي وصينية الرقاق، وإن عربة مدرسة البنت تقف على ناصية الشارع ويرفض السائق على الرغم من البقشيش توصيلها لباب البيت.. كان يستمع أليها باهتمام بل لقد بدا مستغرقا في تتبع ذكريات طفولتها التي عشقت فيها الرسم ولكن أباها أغلق دولابه على علبة الألوان حتى لا تعطلها الهواية عن المذاكرة.. عجبت وأعجبت بثقته الكبيرة في نفسه لما قالت له إنها لا تحب الموسيقى الكلاسيك فجاء رده قصيرا قاطعا بأنه سيجعلها تعشقها..

كانت معروفة بالكفاءة وبعد قدومه أصبحت متوحشة كفاءة.. من أجله وتر حساس يلبي أدنى إشارة منه. عندما يريد ان يبدو مشغولا أو لحظة أن يسأم حوائط العمل يرفع عينيه إليها فتدرك أن عليها القيام بتمثيلية استدعائه لتليفون هام لينفض الاجتماع الذي زهق من طول انعقاده. يصب عليها مسؤولية إهماله هو فتبدو في مظهر الجانية المخطئة وتسعد عندما يعتذر لها ويشكرها في الخفاء.. أوراقه. مواعيده.. طلباته. شطحاته. تلغراف تعزية لم يقرأ نبأ وفاة صاحبه. باقات زهور تظهره متعاطفا رقيقا مجاملا.. على مكتبه يوميا ملخص لأهم أخبار الداخل والخارج يلقى إليها نظرة فيبدو بمظهر الملم ببواطن الأمور الملاحق للأحداث.. تعد له الأبحاث

فيلقيها عالما متجددا، حتى الكتب تقرؤهـا له وتركز فكر الكاتب في برشامة ليبتلعها فيبهر الجميع ببحـر موسوعات ثقافته.. قال لها مـرة أنه إنسـان محظـوظ يعتلي المراكـز بلا جهـد. لم يكن ينقصـه سواهـا وقد وجـدها لتكتمل سعـادته.. تـدير كلماتـه. ترتبها تقلبها. تستعيدها. تبطنها. تستقطرها. تحبه.. سيادته لا يستغنى عنها. تشعر بالامتلاء. لم يكن يثيرهـا سوى تليفوناته الكثيرة التى تدفقها له أصوات نـاعمة. تعرف أنه زوج وأب لكنه لا يتحدث إلا نادرا عن بيته..

أيام وشهـور وسنين اعتادت فيها سعادة الـدوران في فلكه. ارتفعت الهمسات لتصبح حدوتة انبهـارها به الموضوع الرئيسي في طنين ثرثـرة الزمـلاء في المكاتـب والبيوت. صـوت الوشـاية تسلل إلى أذن زوجها ينصحـه بالانتباه حتى لا يكـون اخر من يعلم.. صرخ الـزوج واقسم وهـدد ثم هجـر البيت. امهـا بكت ويدها على خدها تلوك حسرتها على ميل بخت ابنتها وقلة عقلها واستنـزلت اللعنات على من كـان السبب. الاصدقـاء والاهل كل قـدم نصيحتـه. الولـد والبنت اكتسبت طلبـاتهما رنـة الاوامـر الجافة. مـاتت امها وسرق حـزنها عليها امتنـانها الكبير لقدوم سعادة المدير إلى بيتها ليقـدم بشخصه خالص العزاء ويسألها وأصابعهـا ترقـد في حضن يديه أن تطلب منـه أي خدمـة وأنه تحت أمـرهـا.. عـادت لتعمل من أجلـه بـذخيرة عطـاء كل خلجاتها..

الارهاق اسقطهـا محمومـة تهذى، تفيق لحظـات على عيون ابنتهـا الـدامعـة وملامح ابنهـا المذعـورة.. لن تكمل نقـاهتهـا بإحساس مسؤوليتها الضخمة تجاه الجالس هناك خلف المكتب الكبير.. فهنـاك أوراق على جـانب عظيم من الاهميـة يجب ان يوقعهـا بامضائه. مواعيـد لم تبلغه بتوقيتاتها ربما يـربك عدم انضبـاطها سير العمل. تحضير دوسيـه اجتماع اللجنة. الكلمـة التي سيلقيهـا في الاجتماع. عزومـة الـوفـد الاجنبي. زجاجـات الصودا الناقصة في ثلاجة المكتب. حسـاب عامل الزهور. حجز قطعـة أرض المعمـورة. طلب شيك تأمين الكتـاكيت النـافقـة في المطار. استلام العربة المرسيدس الجديدة من الجمرك. الاتصال بـالسباك لتصليح دورة ميـاه فيـلا المقطم. السؤال عن صحـة الوزيـر المريض. تلغراف عـزاء في خال عضـو مجلس الشعب. انتقاء نـوعية رخام كـابينة أوتـلات.. والحقيقة صوتـه وحشها وابتسامة وجههـه تفتقدها وجدب غيابـه يشوش حلم وسادتها. لابد أن تقطع أجازتها المرضية وتعود اليه..

إلى مكتبه تسللت واهنـة تريد ان تفـاجئه بـوجودها عنـدما يفتح بـابه لاستقبـال او تـوديع زائر ترد على فـرحـة نظرتـه بعودتها انها الى جـانبه. خلفه، أمامـه، ولن ترتبك أبدا سـاعات يومه أو يـؤجل امرا يهمه طالما في عـروقها قوة تنبض. انشغلت بـالاوراق وكلهـا آذان استشعـار مـوجهـة تجاه مكـانـه خلف الحائط. أي صـوت في الداخل تترجمه اذنها المدربـة إلى حركـة يقوم بها. الخبطة الخفيفة تعنى انـه يضع قطاعة السيجار على زجاج المكتب. الصريـر المكتوم يـدل على أنه يعتـدل على مقعده الضخم. الـدقـات المتمهلة تقـول إنـه يمشى نـاحية النـافـذة. الاصطكاكة السريعة تعرف منها أنه يغلق باب الثلاجة الصغيرة بعـد أن يكون قـد تناول زجـاجـة الصودا. الخروشـة الرتيبـة تفصح عن شعوره بالملل عندمـا يربت بخاتم أصبعه على مسند مقعده.. ويرن التليفون عنده وتـرفع السماعة بتلقائية وظيفتها. صوت تهليلة لمواء انثـوى تعرف صاحبته وغالبـا ما كانت تدعى في ردها عليهـا أنه مشغول في إحـدى اللجان.. «أهـلا ياروحى. واحشـانى. مفاجأة طبعا تـلاقى صوتي دوغري من غير تحويلة السكرتـارية. الست هـانم غائبة عنـدها حمى. قـرصت نفسها كأنثى العنكبـوت. يخرب عقلك حـرام عليك يـا شقيـة ربنـا يشفيها. غلبـانة. صحيح إن اخرتي الجنـة لاحتمالي طلعتها كل صباح، إنما لوجـه الحق هى حمارة شغل وكلمة حلوة لا طلعت ولا نزلت الـواحد يقـولها لها كصدقة، تخليهـا دينامـو بمحرك مـائة حصان.. المصيبـة انها طـول النهـار فاتحة لي مـوسيقى كلاسيك لأجل تـرضيني.. سدت نفسي عن كل حاجـة كلاسيك. أموت وأسمع وأشـوف مودرن يا ملكـة الموضة ومـالكة قلبي. عندك شريط لعـدوية نسمعه الليلة. طبعا لازم أشـوفك النهاردة وبكـره وبعـد بكـره. أرجـوك اوعـى تتعبى نفسك في عمل أي حـاجة. كل شىء عنـدي جاهـز. أنا رهن إشـارة ست الحسن والجمال».

وضعت السماعة بيـد عاودتها رعشـة الحمى. سحبت ورقة بيضاء وجلست تكتب لسيادته طلبـا باجازة مفتوحة، ولم تنس قبل تساندها للخروج أن تدير شريط الموسيقى الكلاسيك بأعلى درجـات ارتفـاعـه ليصـفـع الجدران هـــدير السيمفـونية الناقصة!

* * *



قصة : محمود الريماوي*

لم يكن مليئا بالركاب والأمتعة فقط بل بالانفعالات أيضا. انه قطار قديم أشبه بتلك التي تقل الجنود وكما في قطارات أفلام الحرب.

و«منذ صنعوه منذ بدأ يعمل وهو ينطلق بنا».

بهذا حدثني جاري الطبيب الخمسيني ولم اكن لأشك فيما قاله بالكاد اذكر شيئا سابقا على صعودي اليه. لقد استيقظت على ضجيجه ونشأت على دعوة المبهمة، ورغم ان سرعته كبيرة إلا أن الوقت كان يتقدم بنا ببطء شديد. قليلا ما تحدثت إلى رفيقي وجاري على المقعد الجلدي. كنا نتبادل النظرات مع الاهتزازات العنيفة. وكان الصخب واللغط حولي يمتص رغبتي في الكلام ويبددها. حدث غير مرة ان هممت بالحديث فإذا بالضوء ينطفىء قبل أن اتفوه بكلمة. كان بوسعي بالطبع أن اتحدث في العتمة، وان اعلى صوتي ليسمعني جيدا خلال ذلك. الا ان وقع الكلام في العتمة ليس كوقعه في الانارة. والحلول المفاجىء للعتمة يشتت افكاري، علاوة على مايثيره من توجس مشروع فما الذي يمنع في الاثناء من ارتكاب جريمة خاطفة.

أما الجاران الآخران قبالتي، السمين القصير والطويل الاصلع، فقد كانا في انشغال عن كل ماحولهما، وينهمكان في احاديث لا تتوقف وبصوت غير خفيض عن الربح والخسارة واصول التعامل والفرص التي لا تضيع وعما يصح وما لا يصح. يتحدثان بأنفاس لاهثة وبتفاهم ظاهر ولا يعيقهما شىء: لا ظلمة مفاجئة ولا حال من هرج ومرج.

ومع ذلك كان لابد لي ان اتحدث وأبادر الى الحديث. اذ كان جاري من النوع العادي الذي يبادلني صمتا بصمت وحديثا بحديث.. الانفاق. . انها الانفاق.

همس لي : ان الضوء ينطفىء في الانفاق.في اكثرها ما اطول كل منها.

انك تختار وقتا غير ملائم كي.

ترى ذلك؟

ليس انا من يرى ذلك. بل هذا هو الذي يحدث.

حاجة ما تطغى علي للحديث كلما اقتربنا من نفق دون ان اعلم اننا نقترب.

ومع أنها انفاق إلا أن الركاب لا يأخذون الأمر بتسليم. تعلو الهمهمات أولا ثم الهتافات فالاحتجاجات على انقطاع الضوء. فاتشجع من جهتي على الحديث واتحدث. وهكذا كان.

كان قطارا كبيرا هائلا يتسع لسكان مدينة قطار طويل لا يبلغه النظر، طويل بأطول من ليالي شتاء القرى.

قاطراته بلا عدد وكل منها يقل حمولة قطار من ركاب يعرفون بعضهم بعضا ومن لم يكن يعرف أحدا من قبل ـ كحالنا الطبيب وأنا ـ فقد تعرف إليه خلال الرحلة وانها لرحلة شاقة طويلة ولقد طالت بأكثر مما تصورنا. ولم نكن لنعرف موعدا للوصول. كنا ندرك فقط ان قطارنا سائر على سكته ومادام يسير فلابد انه واصل بنا.

ان امره لغريب ويخالف ما هو معهود من نظام دقيق للقطارات حيث مواقيت الانطلاق والوصول محددة مسبقا ومرعية دائما. هكذا فاتحت جاري وكانت مضت أيام لم نتبادل فيها أي حديث. لم يثر تساؤلي دهشته ولم يخرجه من بروده وثباته، اذ انه سمع كما يبدو بمثل هذا التساؤل من قبل واجاب عنه عشرات المرات.

* محمود الريماوي : كاتب فلسطيني .

قال بنبرة واثقة لا تخفى شعوره بالضيق.

ان قطارنا ليس ككل القطارات.

قال ذلك دون ان يلتفت نحوي وكأنه يقود القطار، أو يخاطب شخصا آخر غيري.. أو لا يخاطب احدا ابدا. لماذا؟ لماذا لا يكون قطارنا مثل بقية القطارات ونكون مثل كل الركاب المسافرين؟

هنا خرج قليلا عن استغراقه وشاب الانفعال نبرته: ليس أنا من يجيبك على السؤال لست إلا راكبا مثلك.

وفي واقع الأمر لم يكن مثلي. كان دائم القراءة، ينكب على كتب قديمة وصحف وخرائط ويدون ملاحظات، يغيب عني لساعات ويقفل راجعا في الليل.

كم مضي على صعودنا إلى القطار.

تساءلت مع ذات نفسي بصوت بدا مسموعا. كنت اعرف متى. ضحك الرجل واعاد السؤال هازئا: منذ متى؟ منذ صنعوه منذ بدأ يعمل وهو ينطلق بنا.

لم اتحدث من قبل ولا من بعد في هذا الشأن. ولم اسمع بمثل هذا الحديث من حولي، اذ كان ذلك يؤسينا ويكدرنا ويجعلنا «نغرق في الماضي». من يكبرنا سنا كانوا دائبي التنهد وهز اطراق الرأس امارة على الهزء والغيظ. اما نحن الاصغر منهم فقد كان نهتف بعزيمة قوية: ليس مهما كم من الوقت مضى.. المهم كم من الوقت بقى. كنت اقول بذلك طاويا شجني كمن يدس شيئا في مقر الحقيبة. وأفاجأ بجلبة من حولي وبنسوة يتراكضن وبإسدال ستائر. وإذا بالجلبة تتكشف من حالة وضع. سيدة حامل من الركاب رزقت بمولود. واعرف من جاري الطبيب الخمسيني بعد عودته إلى جواري انه هو الذي اشرف على الولادة.

معنى ذلك ان ركابا جددا ينضمون الينا.

اجل.. الم تكن تعرف. جاءت بنت. المولودة بنت.. بنت.. وماذا اسموها؟

فلسطين.

هل اسموها بهذا الاسم حقا؟

اجل.. ولو كان المولود صبيا: كما تمنى والداه لما كان بوسعهما تسميته بهذا الاسم الذي احباه، حبا جما.

ياله من اسم.

قلت: ياله من اسم. انه اشبه بأن تسمى البنت بنتا.. وقلت وقد جنحت بي، رغبة في الاسترسال.

أعلم ان الجميع يحبون تسمية بناتهم بهذا الاسم لكن قلة القلة من يفعلون.

وقلت: قد اتخيلها ــ فلسطين ـ امرأة في الأربعينات، ولا اتصورها طفلة وليدة. لعله كان يجدر بالأم ان تحمل اسما جميلا كاملا كهذا.

وقلت ان الناس يولدون ويكبرون ويموتون فماذا لو اصابها مكروه. انقول انها قد.. قد.. لا سمح الله؟

كان جاري يسمعني بانتباه وقد ازضاه اني اعبر عن نفسي بوضوح واسترسال. ولما توقفت فقد اخذ عني دفة الحديث قائلا بوقار دافىء:

لا شرط على الأسماء. لا شرط. يكون للاسم معنى أو يكون له وقع، أو أنه يتوارث. ولكل زمان اسماؤه. على أن العرب في الجملة لا تطلق اسماء الأوطان على ابنائها. لكن وضعنا نحن يختلف قليلا وإلا.. وإلا لما كنا في هذا القطار. كنت اناديه. دكتور، باعتبار أنه أكثر أهمية من اسمه. وكان يناديني مرة يا أخ ومرة بأستاذ. ولربما كنا نتجنب الأسماء حتى لا نغرق في الماضي.

سيكون لهم ــ قال ـ سيكون لهم على الأقل ان يهتفوا لها وينادوها طوال الوقت بأحب الاسماء اليهم.

قلت من جهتي : من هذه الجهة صحيح. صحيح. ثم وجدتني اسخر قليلا.

لن يكون بوسعهم شتمها أو توبيخها. سيحرمون من ذلك. ومع هذا الحديث لم تفارقني الدهشة حيال طفلة القطار. اذ أين مسقط رأسها؟ حين تسأل غدا بماذا تجيب؟ ليست مشكلة. قلت لنفسي: ليست مشكلة. ليست مشكلاتنا جميعا من هذا النوع. الا ان ركابا من حولي نساء ورجال، لم يشاطروني دهشتي. فقد اتاني وسط الضجيج صوت امرأة صغيرة يقول انه حتى في رحلات الطائرات التي تستغرق اربع أو خمس ساعات أو أقل يحدث ان تضع امرأة مولودها فوق السحاب. فما غرابة ان يحدث ذلك على الأرض. وقد تناهى الصوت أيضا الى جاري، فسبقته إلى الكلام قائلا: اجل ما الغرابة ان يحدث ذلك على الأرض وفي قطار صعد اليه الركاب ركابا فاذا هم في حكم القاطنين المقيمين. قلت ذلك بانفعال وعلى سبيل توطين النفس على محاولة التصديق. فأنبأني جاري وعلى طريقة دعني ازدك من الشعر بيتا، انه لم يعد يذكر عدد المرات التي ساعد فيها نساء القطار الحوامل على الولادة.

لكني لم الاحظ. قلت له اني لم الاحظ ذلك.

فقال لي ان عدم ملاحظتي لوقوع الشيء لا تعني عدم وقوعه. لا.. لا تعني قلت باستسلام.

وعادت الابتسامة الى محياه المتغضن قليلا وعادت مشاعر الشفقة تطل من عينيه الضيقتين، وهو يميل علي هامسا: إن عددا من النساء قد انتفخت بطونهن في أثناء الرحلة سمعت ذلك فانقشع مزاجي. اخذت اتلفت حولي وسألته: تحدث أشياء

كهذه.. هنا؟

لم لا؟ قال: كدت اقول له مرة أخرى اني لم الاحظ ذلك لكني اكتفيت بكتم ضحكتي.

هل تريد للحياة ان تتوقف لمجرد ان القطار لا يتوقف؟

وفي النهاية فقد ابدى تفهمه لاستغرابي اذ اني صعدت إلى القطار بعده. فهو أكبر مني سنا. وقد وجدت في هذا التفهم فرصة للدفاع عن نفسي كمن يسعى لرد تهمة الغفلة وقلة الحيلة عنه.

معنى ذلك.. ذلك معناه اننا نحيا ونموت في هذا القطار. فأجاب بثقة وحزم كأنما لينهرني ويضع حدا لسذاجتي. اننا لا نتوقف عند المحطات بلا سبب.

ولم يكن القطار ليتوقف الا في محطات نائية، حيث هناك على مرمى النظر في الجهات الأربع أضواء شحيحة تتوامض وبيوت قليلة متباعدة وأشجار مفردة متناثرة تبدو كأشباح لا يعرف من يراها ان كانت ثابتة أم متموجة تقترب أم انها تبتعد. محطات نائية بدليل انها خالية مهجورة لا اثر فيها لبقايا اطعمة أو لقط شارد أو كلب ضال. نتوقف عندها في ساعات الليل المتأخرة فاذا بها اشد وحشة وانسدادا من القطار. نقف هناك نتفقد اطرافنا ونجيل النظر في سماء عالية واجمة وندق باقدامنا ارضا غريبة خرساء. فلا يبقى في نفوسنا مانتمناه سوى ان ينطلق بنا قطارنا من جديد. ولم نكن لنلتفت كثيرا الى بعضنا الا بغرض التعرف على مدى اختلاف هيئة الواحد منا داخل القطار وخارجه وسنلتقي عما قريب في الداخل ونرى بعضنا مجددا، ولا نعلم اي نفر منا قد انسل وغادرنا هناك تاركا افراد اسرته في القطار يعلمون أو لا يعلمون بالذي فعل. ينسل وينطلق في الظلمة يشق طريقا له واذ تنطلق الصافرة الجارحة المبروحة مؤذنة بالانطلاق، فقد كنا نسمع في الخارج على مبعدة من المحطة التي نتأهب لمفارقتها، نسمع اصوات اعيرة نارية وإذ نحاول التثبت مما سمعناه يكون قطارنا قد انطلق نازحا ثم مندفعا متسارعا بصريره المخنوق وحمولته الثقيلة.

كان كل منا يؤوب إلى قاطرته فلا يسمح له بالانتقال الى قاطرة اخرى. الا بالتحايل المضني على الحراس او بارضائهم بما ليس فوق طاقتنا. وبكل هدوء ابلغني جاري انه يجلس الى جواري اما زوجته وأولاده الثلاثة فانهم يستقلون قاطرة اخرى وانه لم يلتق بهم منذ انطلقت الرحلة.

الم يصعدوا معا؟

قال انهم صعدوا معا لكن الفوضى الضاربة آنذاك والخشية من انطلاق سريع ومفاجيء للقطار اربكتهم وفرقت شملهم. ماذا عنك انت.. ماذا عن افراد عائلتك؟

سألني بحذر.

ليس لدى عائلة. أجبت بحياء واقتضاب، كمن يجيب على سؤال كم الوقت بأنها الواحدة.

ثم أوضحت له: ليس لدي عائلة. امي ماتت وأبي لم يصعد القطار.

قلت بحياء مفتعل وشجاعة أكثر افتعالا

ادرت وجهي الى النافذة المغلقة العالية فرأيت المدى في الخارج مفعما بالوحشة والعماء.. امي ماتت وأبي اختار البقاء إلى جوارها. وأنا مبعوثه. اطلقني ليبقى، وها هو القطار ينهب السكة الحديد وينهب عمري الأربعيني.

عدت من النافذة فاستقبلني جاري قائلا:

كنت اخشى ان يكون الأمر كذلك. ما الذي جعلك تخشى وتتكهن؟

ان الامر جد واضح. فانت تتصرف كوحيد.

المتني صراحته، اذ لم اكن احسب ان وحدتي مكشوفة إلى هذا الحد ووسط هذه الجموع. فسألته حينئذ وقد حلت الصراحة والمباسطة بيننا ان يجيبني بصدق، عما اذا كان يعتقد حقا، ان القطار وبعد كل هذا التأخر واصل بنا إلى المحطة الأخيرة. فأجاب على الفور انه مؤمن بذلك كل الايمان لكنه لا يعرف متى. لم افهم على وجه الدقة ما الجديد وما المفيد بكلامه.

فاستدرك ليعينني على الفهم:

قد لا يصل القطار بنا اما نحن فواصلون.

كيف. سألته: كيف؟

لم يجبني رغم الحاحي بالسؤال. جعل يحرجني بنظرات غائرة، حتى اضناني البحث عن تفسير..

سألته: مابك، ما الذي تود قوله بنظراتك المبهمة هذه؟ لم يجب. فتش في جيوب معطفه، واخرج سيجارة. أطباء ويدخنون. لم اره يدخن من قبل. لكنه لم يشعلها. اكتفى فقط بوضعها بين اصبعيه. عادت نظراته تتركز علي كأنما يريد سبر غوري للمرة الأخيرة.

اليس امرا غريبا؟

سألني :

فسألته : ما الغريب؟

اجاب: انك لم تفكر بمحطات التوقف.

اخذت نبضاتي تتسارع. اننا في قطار سائر ومحطات التوقف ليست الا محطات توقف لا نلبث ان نفارقها. تسقط قلوبنا هناك. نسمع لها رنينا، نلتقطها ونعيدها الى مواضعها لا أصادف فيها من يستقبلني أو يشيعني أو يحملني رسالة.

فقط اتنفس هناك هواء طلقا.

وإذا بي اجيبه دون تفكير.

محطات التوقف؟ بلى اني افكر بها.

قلت ذلك ونبضات قلبي تتسارع، فسارع يستوضحني: أأنت واثق مما تقول؟

لم لا أكون واثقا.. لم لا تكون أنت واثقا مما أقول؟

انفرجت اساريره. انفرجت بمقدار إذ لم يفارقه تماما تحفظه وتشككه المعهودين ثم اقترب مني وهمس لي بنبر اخوي انه يمكنني في المحطة التالية اني احمل بعض امتعتي ما يلزم منها، وان ادع الباقي في موضعه. أومأت برأسي فهمس ثانية: لا فائدة لن تعود اننا لن نعود إلي هنا. وسرحت مع نفسي هاتفا في دخيلتي: يا له من حلم كان الانطلاق في القطار حلما وها هو الهبوط منه والتخلص منه، حلم آخر وضعونا في القطار فقلنا ان ذلك اجدى الف مرة من قطع الطريق مشيا على الاقدام حتى لم نعد نعرف شيئا سوى حمى السفر ودوار القطار. وإذ كان صبرنا ينفد فقد كان لأحدنا أن يداعبنا ويعابثنا بأن لا حق لأحد في الشكوى في قطار الشرق السريع.

ياله من حلم. ياله من قطار. هتفت في سري. اما هو فقد انحنى يخاطب قلبه: ما الذي يدريني لعلهم غادروا. من يضمن بقاء شبان يافعين من يضمن لي بقاءهم مع الركاب حتى الان؟ كان جاري الطبيب يقلب يديه فيما هو يتحدث عن أفراد عائلته.

وأخذنا. وكان الظلام مخيما في الخارج، نترقب توقفنا في المحطة التالية. ولربما حدث أمر كهذا مع سوانا، من قبل. وبدا الترقب أطول من كل الانتظار الذي كابدناه. لم نعتزم فعمل شيء سوى أن نأخذ ما بقي من مصيرنا بما بقي من أيدينا وكنا نسمع من خلفنا وحولنا اهازيج طيبة عن الشوق والمحبة عن الوفاء والوعود، وعن الوصول والوصال، وكنت اسمع الصوت المتهدج لأبي أعلى من الضجيج، واسمع صمت امي أعلى من صوت أبي. ووجدتني اهمس لرفيقي : لن نندفع في احشاء العتمة، سننتظر اول شعاع قبل ان نشق طريقنا قلت ذلك بنشوة·نشوة من يعقد موعدا مع الفجر. فأومأ برأسه، ولم أعرف: عن موافقة أم أنه يدعوني للتريث ولم اكن فكرت بالذي قلته. إلا عندما سألني وأجبته، إذ أومضت الفكرة في رأسي وميض دينار ذهبي في خاطر فقير جعلت أتململ في مكاني ثم نهضت ومشيت. طالعت وجوها أعرفها ولا أعرفها. كسرت استغراق بعضهم وقطعت ضجيج آخرين وسمعت كلاما عن الحروب الصليبية والإمبراطورية العثمانية والانجليز الذين جاءوا باليهود وكلاما عن السعال وصعوبات التنفس والاستحمام ومن افضل الولد ام البنت.. البنت أم أختها ومن أسوأ النظام القديم أم النظام الجديد وماذا نفعل لو لم يتوقف القطار وماذا نفعل لو توقف، ولأي جهة تولي وجهك ساعة تصلي.

سمعت منهم ولم يسمعوا مني سوى التحيات والابتسامات وبعضهم «عاني للجلوس» وإذ عدت كان جاري يستمع للحوار الذي لا ينقطع بين الراكبين قبالتنا القصير السمين والطويل الأصلع عن الأرباح والخسائر وعما يصح وما لا يصح، وقد عملت من جاري أنه متى تحرك احدهما من مكانه فانه يتجه لعقد صفقات ومواعيد قبل ان يقفل عائدا ليواصل مع رفيقه بجدية بالغة حديثا محموما تتخلله عبارات: عندما نصل، أول ما نصل.

ثم إذا بالأحداث تتسارع بعد كل هذا التباطؤ الذي شهدته الرحلة. تتسارع باسرع من نبضات القلوب. وبأسرع من قدرتنا على التفكر والتدبر.

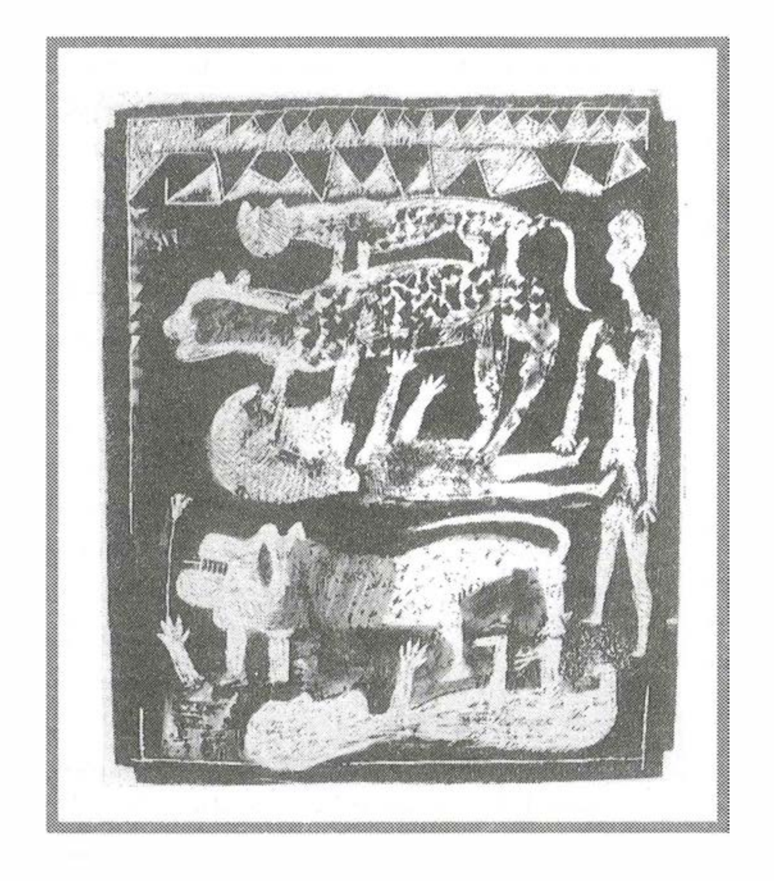
ولكأنهم السائق (سائق المصير، البعيد المتباعد الحاجب المحتجب) ومساعدوه والحراس، لكأنهم قد عرفوا بالذي نفكر فيه. ففي أول محطة للتوقف قالوا عبر الميكرفون الداخلي انهم سيبقون على الابواب مغلقة، وانهم يتبعون في ذلك نظاما عالميا يحظر فيه على الركاب الترجل من القطار سمع الركاب بذلك واخذوا يهمهمون، ويتبادلون النظرات ثم اشتد عليهم وقع المفاجأة وتطاير القلق فوق رؤوسهم وعلى صدورهم. فانفجروا غاضبين صارخين. نهضوا وأخذوا يطلقون الشتائم: لسنا أسرى. لسنا رهائن،. لسنا بضائع للشحن. لستم آباءنا ولا أسيادنا. ثم أخذوا يحطمون كل ما تصل اليه أيديهم وأقدامهم. فيما انضمت اصواتنا إلى أصوات عقلاء: ليس هكذا.. ليس هكذا. إلا أن الاحتجاجات المدوية ظلت تدوي وانطلقت من جميع القاطرات كهدير بشري يمزق السكون ويرتج له الفراغ من حولنا حتى بدا القطار وكأنه يهتز ويتمايل تحت وطأة الضغط البشري. وبدل أن نسمع جوابا على الاحتجاجات إذا بالاضواء تطفأ ولم نكن عبرنا نفقا وإذا بالظلام يسود ثم أسكت المحرك الهادر للقطار الذي توقف. توقف وتصلب على السكة.

اندفعنا نحطم النوافذ، فإذا بالأبواب تنفتح، والناس يتدفقون منها سراعا، ولم تلبث الباحة ان امتلأت وغصت بحشود هائلة ناقمة. وقد لاحظنا في الاثناء ان نفرا منا ليسوا جميعهم من كبار السن قد تريثوا ثم اثروا البقاء والاعتصام داخل القطار. وقد بدت هيئة القطار عندما ترجلنا منه. بدت بلونها الترابي الكالح أكثر قدما مما هي عليه في حقيقة الأمر، وكأن عقوداً من الزمن، تعاقبت عليه وهو جاثم في مكانه.

* * *



موسى كريدي *



عام آخر يمر . الهوة تتسع. وقطة السيدة تتحرك في الممرات والافنية كبندول الساعة.. تتفيأ ظلال الأشياء. تلهو وتنام في الأحضان وتنعم بالهدأة والراحة، تحف بها على نحو موصول أشياء ناعمة الملمس أو حريرية تجدها دائما في الطنافس والبياضات، فتلوح لسيدتها التي تكاد تصحب ظلها ليل نهار قطة غجرية بفراء ناعم وبؤبؤين فسفوريين يضيئان في الحدقة وقد يكشفان عن برق صغير بلون الذهب. بل إن المرأة ترى في عيني قطتها ألقا من الفيروز، نضاجا. رقيق الخيوط تخاله حزمة ضوء تلمع في الظلام. تشوبها أحيانا خضرة غامضة أو زرقة عاصفة بلون الماس.

هذا الكائن الاثيري قرفص في عقل السيدة وبات جزءا من الحلم والذاكرة ليس بالوسع التخلي عنه ولا تعويضه طالما ملأ حضوره الفجوة القائمة في أحشاء المنزل الأمر الذي أفضى بالرجل، أستاذ الكيمياء إلى التبرم والضيق واسداء النصح لشريكته أن تعنى بسيرة الإنسان لا بسيرة القطط المتسكعة في البيوت والحارات. ترى كيف ينفي الأستاذ ما يراه وكيف يمكن التغاضي والنوم على سرير لم يعد لاثنين؟

مزيدا من القفزات رآها على العشب ثم قفزة إلى السياج الاسمنتي حيث قوائمها الأربعة تطأ أحد الجدارين المقابلين للباب الخارجي متخذة هيأة حارس في ضوء المصباح. بدا ذيلها برونزيا ثم أخذ يتموج وعيناها الصغيرتان على الطريق. قالت المرأة: أرأيت كيف يغزو هذا المخلوق جلدك الخشن؟ كتم غيظه قائلا: كتمان الغيظ مضر بالروح أكثر من الجسد.. وهبطت السكينة إلى نفسه. استنجد بقليل من التريث.. المطر ينهمر.. الأشجار تكتظ بالماء.. هنالك قطة في المطر تهرول عبر ممرات الحديقة لا هم لها إلا أن تطارد عقل أستاذ جامعي مازال يدرس

* موسى كريدي: قاص عراقي

مـادة الكيميـاء ومـازال يقـاسم رفيقتـه ألالم والبهجـة وهي لا تعرف شيئا عن هذه الحكاية.

المطر يهطل. يغـرق ضوء المصباحين القـائمين على الطريق. والمرأة تبحث عن سميتهـا ثم لا تلبـث قليـلا حتى تعـود وهي تحمل قطتها في حجـرها متـوجهة بها نحـو غرفـة النوم المعبأة بالبرودة والفراغ.

اشعل شيئا من التبغ في غليـونه. اقام كرسيـه في الداخل ثم اخـذ يحدق في شجــرة السرو وينفث الـدخــان الأبيض ويلعن الساعـة التي تمضي نحو المجهـول.. المطر ينقـر زجاج النـوافذ والشبابيك ورؤوس الأشجـار.. والاضراب عن الكلام قـاس هو الاخَـر ولا شيء يبـدأ جـديـا وحـاسما حتى يمكن البـدء بفعل جــديد.

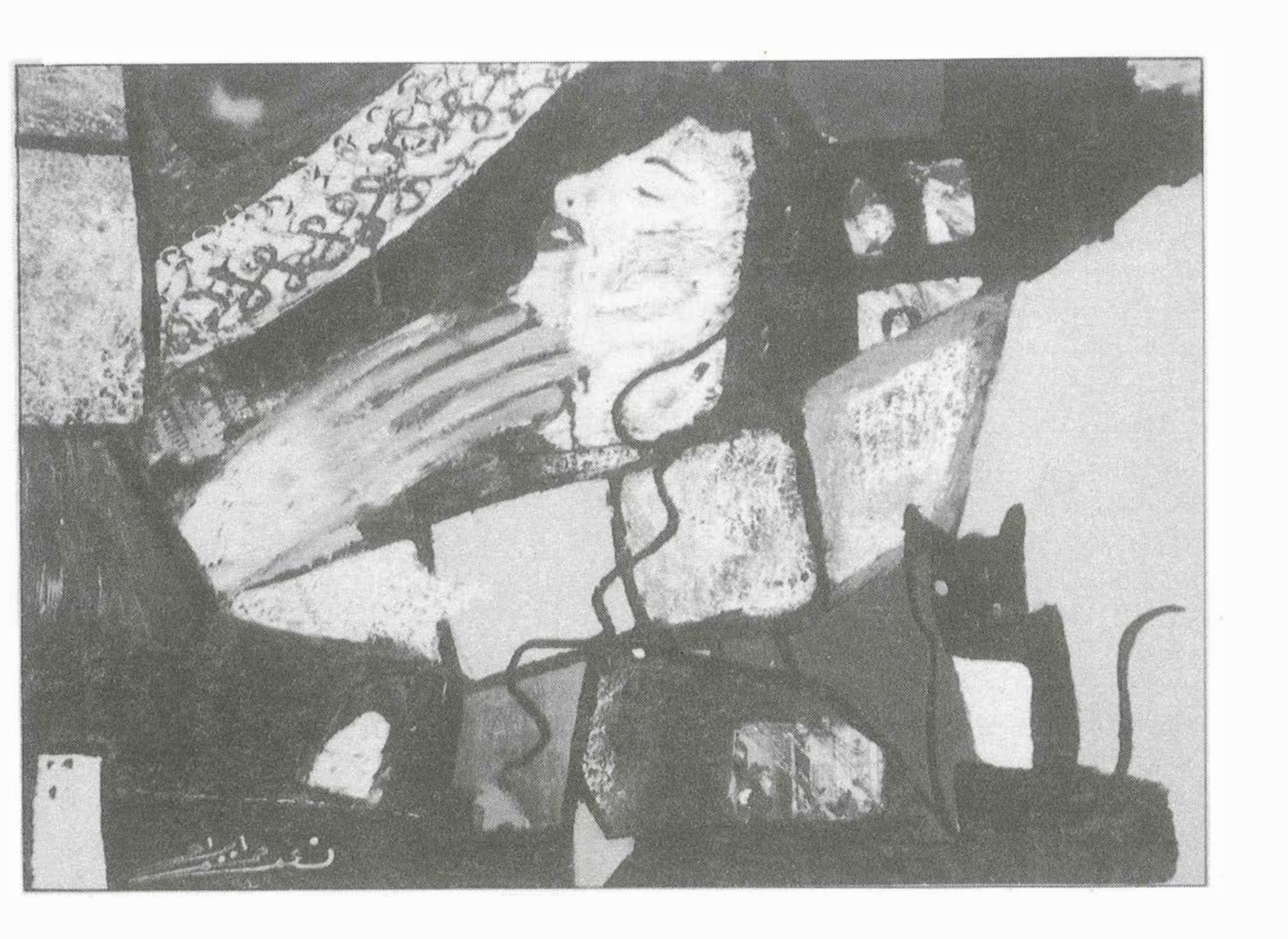
في الصبــاح غادرت زوجتـه. سمع طـرقـاتها تذوب في آخـر المشى. حين سمع صوت اغلاق البـاب أسرع نحو مكان القطة. مسح بنظراته غرفـة الجلوس. المطبخ. المخزن السلم المفضي إلى السطح. حدق في خزانـة الكتب. الملابس. جاس المداخل. الممرات كلها. تملى زوايا الحديقة ومثل من يقضي نقاهته في حيز محدود ضـاق بالمكـان وذاب حلمـه كما تذوب قطـرة المطـر.. أين؟ هل أخـذتها معهــا؟ مضى بقميص النـوم ينقب. يحمـل كيســا من الكتـان وقطعـة حبل من القنب. وبـدا كمن يتبضـع في الأســواق ونسي خلال تلك الدوامة كل عاداته اليومية.

فتح نافذة شباك الصـالة.. رأي السحب تنتشر في كل مكان ورأى أشجار الحديقـة وهي تتمايل في الريح. اغلق النافـذة بعد ان مس انفـه شيء من الـرذاذ. عــاد نحـو سريـر النـوم وألقى بجسمه ثم جس بـراحته ظاهـر الشرشف. هل يجد شيئا؟ تمدد برهـة بل أغمض عينيه.. استمر هذا بضـع دقـائق سمع خلالها حفيف شيء ما. هجس أن القطـة تقف بازاء النـافذة. لم يخطيء حدسـه فما إن تلفت حتى وجدها تقف هادئة. هبط نحـو الباب المفتوح. اغلقـه بقوة فـارتجت الغرفـة كلها وسرعـان ما اختفت اللعينة ثم لمحها بعد ثوان في اقصى الظلمة وتحت السرير تماما. مـازال الكيس مفتـوح الفم، مشرعـا، والحبل جاهـزا. كـان كلما أسرع في هجماتـه ازداد غضبـه حــدة غير انـه لم يستطع منح نفسه لحظـة هدوء واحدة ولا لحظة ارتخاء للشـد العصبي فقد نفد صبره وبـدا مشدودا الى الحلـم. خيل اليه أنـه بانقضــاضه عليها سوف يزيح كابوســا ثقيلا في حين ظلت القطة تنزلق تارة، وتنـاور، أخرى، كما الحيـة. يقترب. فترتـد (هي) نحـو العتمـة. تنزوي في لحظـة معينة ثم لا تلبث ان تـزعق في اللحظة التـالية. تهجم (هي) بما لـديها من قوة غـامضـة لكن سرعان مـا يرتـد (هو) آيلا لسقطة محتملـة. لا أمل، إذن، في الاستحواذ على كائن صغير، واحتـــوائه في كيس. ولم يكن للــــرجـل الخمسيني الا معاودة الهجـوم ولم يكن للقطة الا الـدفاع عن نفسهـا. عاد الى هجماته بأقـوى مما كـان وأشد. افلح هـذه المرة. لكن بعد رهق نفسي وشد، ونقـاط دم ظهرت على منامتـه، ولطخت منه قميص النوم. وثمـة نقاط أخـر لمحها على جـانبي الفتق وظاهـر الرسغ وكاد جبينـه يثخن بآثار دم بـدت أشبه بثغرات أحـدثها مبضع جراح فاضطـر إلى معالجتها بمادة معقمة وتضميدهـا بالشاش الأبيض في المواضع التـي تعـرضت للنهش. نظــر إلى الكيس المشدود بـالحبل فرأى رهينته تتحـرك. فكر إن تـرحيل قطة إلى مكان بعيد يـوفر لها حرية مطلقـة في التنقل والحركة ثم قال إن مشهد الدم الذي سوف تراه لا أهمية لايماءاته لو ان باستطاعة امرأته العودة لشيء من الصواب.

صارت القطة في قبضتـه أخيراً. ها هي تتلوى. النـدم اصابه في الصميم الحمـوضـة صعــدت إلى حلقـه. ذهب إلى المرآة رأي هيأته معتمـة ورأى لحم وجهه القـرمزي نيئا بـاردا لا دم فيه. صـوب نظره إلى الخارج. الـوقـت يسيل الشمس تختفي خلف أقنعـة داكنة مـن الغيوم. الســماء تـوشك أن تنهمـر بالمطر. الاشجار غامضـة في الريح. هناك على مقربة صـوت مواء يعود ثـانية وثـالثـة والسيـدة زوجة في الاربعين. تقـف خلال البـاب الموارب للغرفة تطلق حسرتها وتغمغم «مجنون حقا» .

حين دلفت إلى الـداخل قـال: دخلت الكارثـة.. سمع صـوت خطواتها. وقفت كالشيطان على رأسه. قـوست ما بين حاجبيها. رفعت بأصابع متوترة كماشـات الشعر عن رأسها. انتثر الشعر في الهواء. قالت إن حدسي لا يخطـيء.. أني اشم رائحة دم تغزو هــذا «العش الـــذهبي» الخالي من العصـافير، أني اشــــهد كل يـــــوم كيف يتم تعذيبي على يدين ملطختين بـالدم صرخت في وجهــــه. اســـــمع انني خسرت الكثير من عمــــري فهـل لك بتعـويضي؟!.

❋ ❋ ❋



يوم واحد

محمود الرحبي *

تفصيل ما وقع في النهار الذي سبق عودة الصديق ومعه الرسالة وهي تطوي مبلغا من المال في صدرها

***

افقت على الخدشات الدافئة لخيوط الضوء وهى تتزاحم باندفاع ثابت من الفتحات الضيقة للستائر فوق ظلال وجهي السابح في بركة أحلامه.

فتحت الثلاجة وشربت آخر جرعة ماء فيها ثم اطفأت الأنوار المنسية، وتأكدت من نظافة الملابس التي نمت عليها دون أن أدري ثم رتبت الأغطية وتأكدت من إقفال النوافذ تحسبا لاقتحام أي لص حسب ما يشاع في الحي هذه الأيام، تحسست قضيب المفتاح في جيبي قبل أن القمه فتحة الباب وامسح درجات السلم ببطء شبيه بتسلسل التثاؤب الذي يتتابع على فمي كل صباح، كان حارس العمارة ما يزال بنفس تكويمته ــ كما تركته في الليل ــ ملتفا بأغطية سميكة تعصر جسده الناحل، ثم رميت بجسدي على أول حافة والتي ما لبثت وأن قفزت منها عندما زحزحني الفضول من مكانى لرؤية ما تحتويه لفافة كبيرة من البشر

* محمود الرحبي: قاص عُماني

اللوحة من أعمال الفنانة: نعمت محمد الهوتي ـ عُمان

يتكالبون كزوبعة جامدة حول شيء يتوسط وقوفهم الشامخ وأستطعت أن أجد لرأسي فتحة ضيقة فوق كتف قصير لامرأة مسنة تئن فرائصها من الألم جاحظة عينيها باحمرار - يغرورق فيه الدمع - على مشهد طفلة تتمرغ فوق ساقية من الدم محتضنة بصدرها كرة صغيرة يبدو أنها جرت لاحضارها بعد أن قفزت الكرة من سور الحديقة القريب إلى الشارع فرطمتهما سيارة عاتية وهربت، هذا ما استنتجته، ولأن الأمر لا يهمني ولأنني لا أستطيع فعل أي شيء من أجلها فقد تركت المشهد يبتعد خلفي إلى ان اختفى نهائيا من رأسي.

***

تلمست فتحات جيوبي الضامرة واشتريت صحيفة ثم سحبت كرسيا استعمرته حتى حدود الظهيرة كنت خلالها أردد نظراتي الفارغة بين أوراق الصحيفة وجلساء المقهى الذين تتبدل وجوههم كل نصف ساعة، والحركات المشتتة للبشر من وراء النوافذ، والحوار مع المتسولين وماسحي الأحذية كما أخرجت من جيبي صفة المفاتيح التي تنتهي بمقص للاضافر وسكين صغيرة، فأخذت أقلم أطراف اصابعي من الزوائد الميتة، والجلد اليابس، وتحفيف الشعر المتكثف في ظهر الكف، كما أخذت امرر السكين القصيرة بين حيثيات رأسي وصفحة الرقبة ومسام الأسنان كل ذلك في شرود ينتقل بي إلى أماكن بعيدة، وعندما شعرت أن الجوع قد بدأ ينهر أمعائي أعطيت النادل نقوده وخرجت دون تحديد لاتجاه معين فقد تركت قدمي وشيئا من تفكيري يقودان خطواتي المرتبكة إلى أن وجدتني أطرق بإحدى أصابعي على صديق قديم مر منزله صدفه بطريقي، اعتذرت بسهولة عن انقطاعي الطويل عنه، وأنبته بالمقابل على نفس السهو ثم أحضر لي فنجانا نصف ممتلىء من القهوة وعرضت عليه سيجارة من علبتي فرفضها

- لا أدخن كثيرا

ثم دخلنا في حوار جاد مستعرضين آلام الحياة وضيق صدرها، وشاتمين بعض الأصدقاء الذين هاجرونا دون تلميح، واعتذرت بكبرياء عن عرضه الفاتر للغداء وعيناي تنظران بلهفة عارمة إلى غليان قدر الطعام المتربع كأمير غاضب فوق سطح الطباخة.

***

تعمدت الدخول في قلب الزحام وانا أجر خطواتي اليائسة، كنت اتعمد ذلك عندما ينتابني شعور بالانكسار بأن اختار اكثر الشوارع صخبا وفوضى لأمشي فوقه دون توقف قريب، ظنا مني أن ذلك يخلق شيئا من التوازن في نفسي لرؤيتي أشياء ووجوها مختلفة خاصة تلك الوجوه التي تنفجر براكين الحزن من عيونهم إلى أن اصطدمت بجسد صديق صومالي، ولأن علامات العجلة كانت تتواثب من قامته الفارعة فقد أبحت له بارتباك ودون حذر عن حاجتي، فجرني من يدي واركضني خلف ظهره

- اسرع فموعد الغداء بعد ثوان فقط.

- لا أريد أن اتسبب في..

- لن تتسبب هيا.

وبعد خطوات طويلة انتهت بباب خشبي فتحه بطرف حذائه وأجلسني في أرض إحدى الغرف واختفى وبعد ثوان بالفعل تدحرج إلى أذني مزيج من لغط باهت متبوع بصحن عريض تحيط به مجموعة ضخمة من الرؤوس والألسن يتزاحف بخفة — مثل تابوت روحى - إلى أن ركن مثواه فوق الأرض، ثم خيم صمت خفيف للحظات قصيرة ارتفعت خلالها الرؤوس من سجدتها واركزت نظراتها في وجه الشخص. الذي يتربع في وسط الدائرة - في انتظار الصفقة التي يجب ان تتصاعد من كفيه ايذانا بالهجوم تبعتها وخزة تنبيه من صديقي

- اغمس يدك - لا تكن أبله

بعدها لم أر سوى الأيادي وهى تتشابك - كأخطبوط ميت — على محيط الصحن الذي اختفى نهائيا من أمام عيني منذ انطلاق الصفقة المشؤومة - ولم أتمكن من مشاهدته إلا بعد أن أصبح نظيفا رأيت فيه الملامح الفاترة لوجهي كما رأيت فيه صديقي يدخل في فمي قطعة كبيرة من البطاطس ويختفي.

***

وبعد ذلك من أجل الرجوع إلى غرفتي التي يصلني فحيح خوائها المرعب إلى هنا، سلكت نفس الطريق الذي أتيت منه مع اختلاف قليل هو: خلو الشارع، وشعوري بالتعب، وكذلك عدم مصادفتي لأي أحد أعرفه واختفاء حارس العمارة من مكانه ووجود رسالة مطوية تتدلى كيد بيضاء من فتحة الباب «عدت ليلا من السفر ولم أجدك..... فلان».

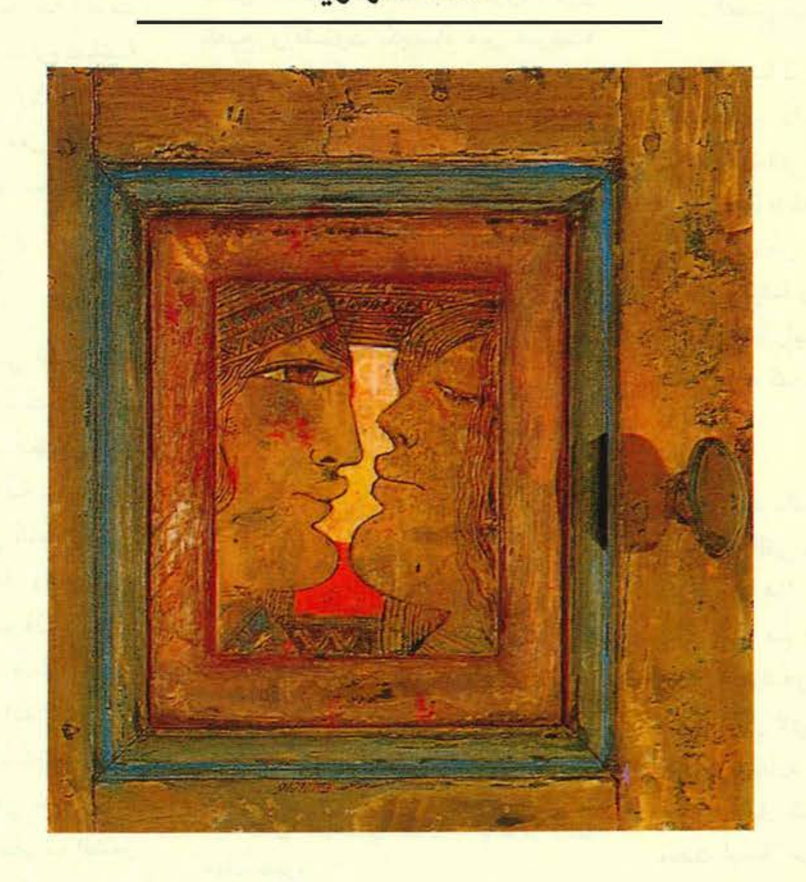
* * *





حديث السر

أحمد الشهاوي *



السر

أن تحرق قلبك في رماد محبتها

وترحل آكلا عشبك.

في القاعة

عشرون رجلا وامرأتان

على صدر امرأة

ينام المسيح

وحدي فوق الخشب

جسدي يبحث في أصل الأشجار

وروحي طائرة

تبحث عن نجمتها.

كقط غطس رأسه في الماء

ومشى منتفضا

يحكي وجعه.

كمئذنة رأت أسماءها

في السماء

وصعدت أشواقها

* أحمد الشهاوي : شاعر مصري .

لتراني

وندخل في النار

نكتب حرف البداية

لم يستطع أحد

أن يعرف

الصفر.

لهؤلاء أقول لهم:

الصفر

ليس نقطة البدء

وليس المسافة بين موت الموت ورماد الخليقة

إنه ماء فراقنا.

لدم يرسم شكل مشيئته

مفتاح

لامرأة في نقطة محو مفاتنها

مفتاح

لحروف تائهة تبحث عن لغة

مفتاح

لك إنت الغامضة الطيبة

مفتاح

سأرج إمارتك

وأعجن صخرتها

وأنام على جرح بلاد

دم يندفق

مفتاح وردة

يطلع

يبحث عن أبواب

ظهرت في الكف

سماء

لكنك أنثى لا أبواب لها

غفت فانكشفت شامتها

تجلى الكحل

ورسم ملائكة

فتحت أديرة

وديارا

وبلادا

في أشهرها الأولى.

ماذا

لو جسدان اتحدا

هل تسقط في الأرض سماء شاردة

أم تولد وردة أولى

فوق صخور جزيرة

ماذا لو...؟!

غبت

ليس لأنى درويش

لكن

أخذتني

سيرتك الأولى.

كانت موسيقى العاشق

تخلق في الوقت فراشا

وفراشا

طار إلى سيرته الأولى

ورحت إلى دفقك

آكل تمراتي الأولى.

هل أخاطبك

بـ «أنت» أو بـ «أنا»؟.

ليس لدى لغة قديمة أو جديدة

اللغة أكبر منى

اخلقي فضاءك.

آتيك

أو فخذيني.

ماذا لو تأتين؟.

كل اللحظة

وقتك ليس سماء

ولن يطلع وردة في فضاء

كنت قبلك

لكن الرماد

هاجمني

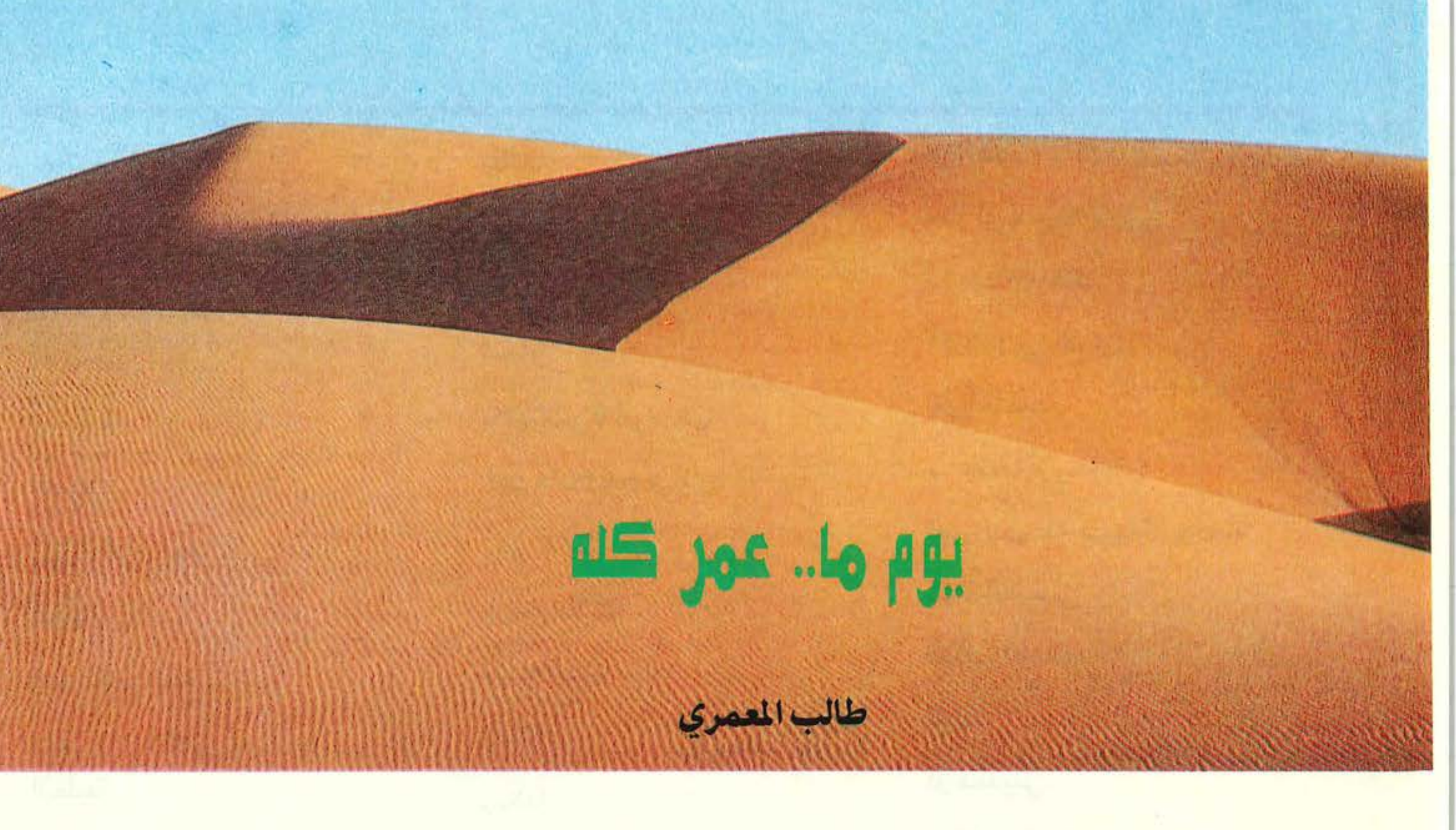
فدفعت ملاكه

ومشيت.

أثينا

١٩ سبتمبر ١٩٩٤

* * *



يوم ما.. عمر كله

طالب المعمري

أبدأ يومي

كما الدمعة

مخنوقة في محاجرها

وهي تبحث عن هواء

الفرح..

كما النهاية

لحذاء قطع الدروب

وقد أكلت لحمته الأوطان

ولا زالت شهوته

تطارد خطاه

الأولى .

أبدأ

وحلم البارحة

يتقدم جحافل الهواجس

من مؤامرات النهار

ونخب الوليمة

وقد اكتملت فصوله

آخر المساء .

أبدأ يومي

والشمس سبقتني

لمرتع افتراسها الأزلي

على الخرائط،

ومنارات المدن

التي تستعصي

على الاستذكار

مثل كرة ثلجية .

أبدأ...

على الحنين

الذي انقضى

وتركته في الأدراج

ابتسامة «الموناليزا»

وحكايات شهرزاد

وقهقهات فاضت

من فمنا

نقتات منها

فرحنا العابر .

أبدأ...

ومدار السرطان

قبعتي اليومية

يلبسني.. وألبسه

ـ مسقط ـ

* * *

تهافت النهار

هاشم الحجدلي *

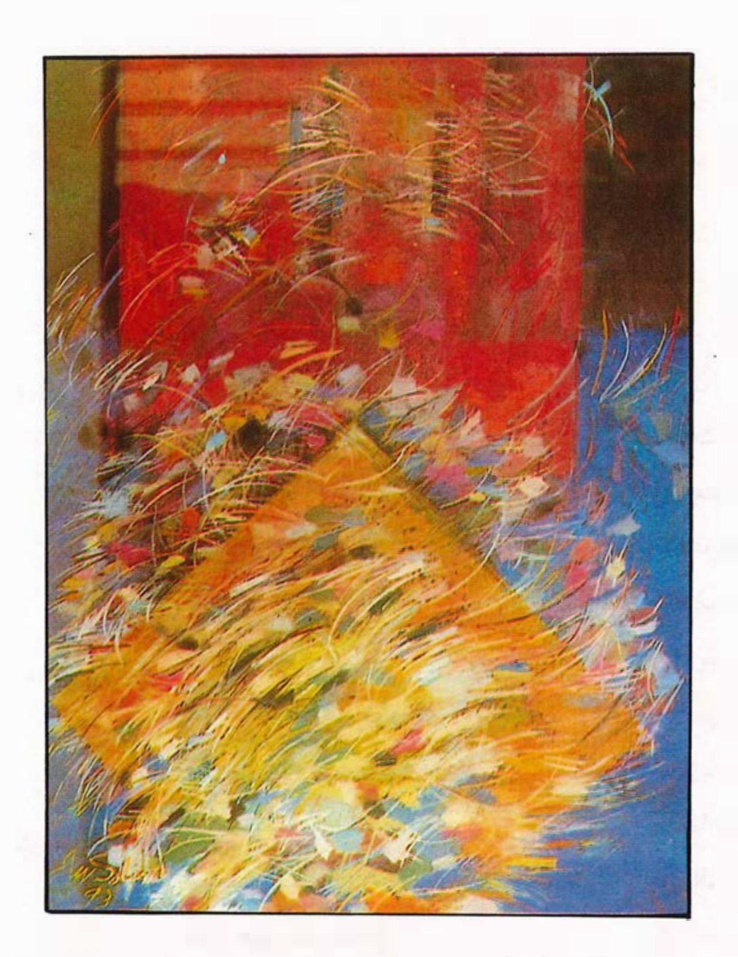
في مساء قديم
بين جيمين من جنة وجحيم
مادت الأرض بي
فتهاويت في الماء
بعضي يرمم بعضى الرميم
شبه مندثر
لم يدثر دمي غير هذا العذاب العميم
الذي يملأ القلب
والطرقات
ويسلمني للنهار الذي لم يكن بالتقي
ولا بالنقي
ولا بالرحيم
واحد
ووحيد
يستبيح البداري
ينادم غربانها
فنعم الصعاليك من رفقة
ونعم الردى من نديم
ها أنا جئتكم راحلا من دياري
لأهبط في وادي العاشقين
وأتلو على ليلهم لعنتي
فاتقوا لوعتي

انني ذاهب في الغـوايـة حتى أقـاصي السديم
حيث لا وجهة ارتجيها
ولا أمنيات أمني بها الروح
ولا شيء يفضي إلى أي شيء
وحيث المدينة نائية
والزمان سقيم
ها أنا أهبط الآن في وادي العاشقين
وأرمي على عرصات الهوى
غربة العاشق المستهيم
ارتجيها تجيء
تهل على زمن مالح
ونهار اليم
وتغسل اردانه
فاطلت مبرئة من عذاباتها
واتتنى من الأفق تغمرها
فتنة مرة
وجمال اثيم
تهبط نــاصعــة من جحيم الظهيرة والشمس
تستوطن القلب
تجتاحني بالنعيم.. النعيم
فكأني أسيل على مرفقيها
كأني سقطت على صدرها من عل

مقبل.. مدبر
راحل .. ومقيم
فرأيت الذي لم أر
ورأيت الندى
طالعا يتشكل اسئلة
في فضاء بهيم
والأرض زرقاء.. زرقاء
والبحر انقى
فصرخت بهم:
ها أنا دون رمضاء وحدي
على الرمل ملقى
«لي الليل
والليل لي»
احتويه بعتمة دون شك
ولا ريبة من كليم
فأي الفضائل للنور والنار؟
أي عز لهذا الجحيم؟
أي مجد لهذي الظهيرة إذ شمسهـــا تستقيم
أي مجد لها..؟
أي مجد لهذا النهار الرجيم

* * *

* هاشم الحجدلي: شاعر وصحفي سعودي



على حاجز القدس

ليانه بدر *

لكم نظرات حقد وكراهية

تسم جلودنا بالنار

تريدون ان تعيشوا

بالطول والعرض

مع «ماكدونالد» و«بيبسى كولا دايت»

دون وجودنا.

اعثر فى حقول النوم كل ليلة

على زهر مضىء

اتجول فى شوارع طفولتى

على ادراج «البلدة القديمة»

اهزج مع قباب مملوكية

زارها زمن النسيان

امسد فسيفساء روحى

ولا أراكم إلا اصحاب قيود وأصفاد.

* ليانة بدر: كاتبة وروائية فلسطينية

اللوحة للفنان: عبدالرحيم سالم ـ الإمارات

النعناع والخبيزة والقصب
على ضفاف الجدول
لايستأذنونكم فى النمو
ولا تحصل على تصاريحكم
شجرة التوت العملاقة
التى كبرت بين غصونها

مطلوب منى ان ارخى لحية طويلة
وادلي بسوالفي
كى استطيع دخول القدس
هناك حيث النجمة الملائكية
التى ولدت تحت برجها
رجال بقبعات سود ومعاطف ثقيلة
يحتلون بيوت جيرانى
وحين يروننا لايكترثون
حتى لو بهز اكتافهم
أجساد شابة كثيرة

حاملة السلاح
تعلف بالطعام الهرمونى
كأسراب من الدجاج
تحضيرا لحروب قادمة.

على حاجز الرام
يطل مراسل التليفزيون
بوجهه المتطلع
وعينيه الزرقاوين
سائلا عن
شرعية دخولنا الى اورشليم
هل كان على رحم امى
ان يتسنأذنهم
قبل ان يقطفنى مع وردة بيضاء
ويسكننى فى هذا العالم؟

ألوان عيونكم مختلفة
كلماتكم متباينة
بشراتكم صفر، وحمر، وسود
لكنكم تجتمعون على كرهى.

أعطش
يدب ملح سدوم فى حلقى
الناس على الشرفات
ينظرون الينا

«قرن الغزال» يشرئب على العتبات
يرمقنى بعيون حزينة.
عالما اننى تأخرت عليه
كلماتى السرية تنسى اعذارها

مصلوبة على شاشة
تليفزيونية،
انتظر تحت الوهج والقيظ
فى مهب رياح خماسينية
وحدها
زهرات «الحنون» على مدخل البيت
لاتسألني
عن أذون المرور

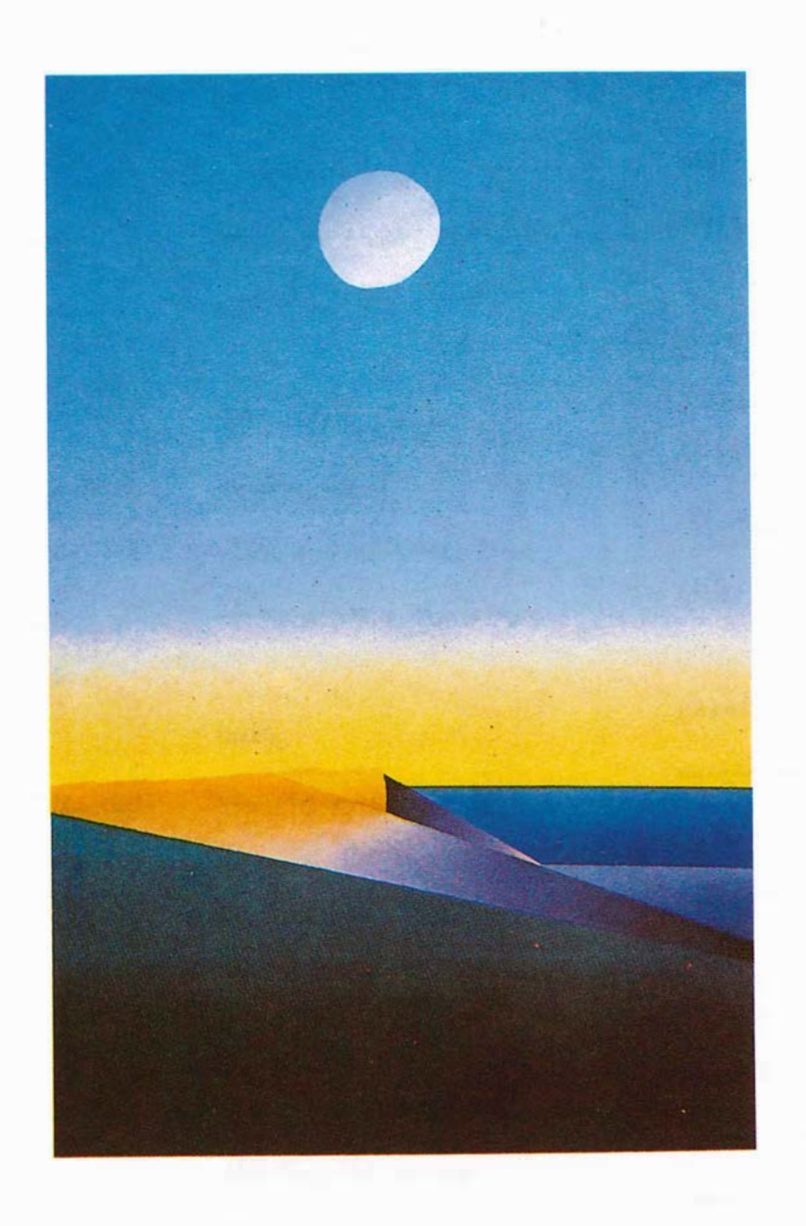
وحدها
شقيقة روحى
ترتق سقف الغياب
بتيجان النخيل
و حدها
الغربان الهرمة
تأبى الطيران
وتتأود كديوك المصارعة

وحدها
صديقة عمري
ترسل أصواتها المختنقة
مثل زجاجة عائمة فى بحر.

على حاجز «ايرز»
ام «الرام»
او حاجز «قبة راحيل»
سوف اقف دائما
أتقصى خصلة من شعر امى
داخل اسوار القدس.

تموز ٩٤ أيار ٥

* * *



خيال العاشق

ناصر العلوي *

«إن الجسد لم يعد تلك الكلمة التي يمكن أن تقال»

(إدمون المليح)

ضوء

يد الشعر

أم حيلة في أطراف الصحاري

تركت الجواهر وبطون اللآلىء

مفتوحة، مشرعة

لهذا الشقاء

يفيق من موت إلى موت

حروف

وجه ورقة

* ناصر العلوى ـ شاعر عماني

* اللوحة من اعمال محمد الفارسي ـ عمان

اة
لي أن اصمت
السطر
لوب ولعي
هي الخلق
ة مستحيلة

ب

تهمس للقاطن
ة:
يفتح النافذة
يقفل ما عداه
مس أخرى
ه يقع
الليل.

يتبدد

ء هواء
تحرك جفنيك
اء الحب
اء تسميها
ن وحيدا
ن بلا
ند قدميك

المريع

جرها النزيف
ن غفوتها
ة بالكلام المبهم
التي في السماء
حيط بنومي.
ة تتكاثر
الرؤية يانعة لتسقط
تبتعد
وخواتم النساء

في سماء واحدة
النساء والنجوم
في نهار واحد

شمس وحجر

المرأة التي جاءت
تتوعد ولدها
تضيء الأحجار
الحانية على البحر
صوتها يدل أن الوقت مضى
وقريب منها أطفال،
يلمعون
حمرة في خدها
قوس يشد ولدها
ويشدها بين البحر وصوتها.

تقـــاليد

امرأة أخف وطأة
من عبيرها
تحكم علائق نومي
تعيد نورا في ذاكرتي
وسعيرا
وأكبر من كونها
قرية مطلة على سكانها
وزائل أنا مثل الليل.

امـــرأة

رأس الرجل يتخمر في أصيله
شرارة لاظل لها
لست حرير قلب
يسهر العمر في حيطانه
وأصغت اليه يتشرد
في ملجأ
يثقل خيال الغريق
فوق طواحين الكلام

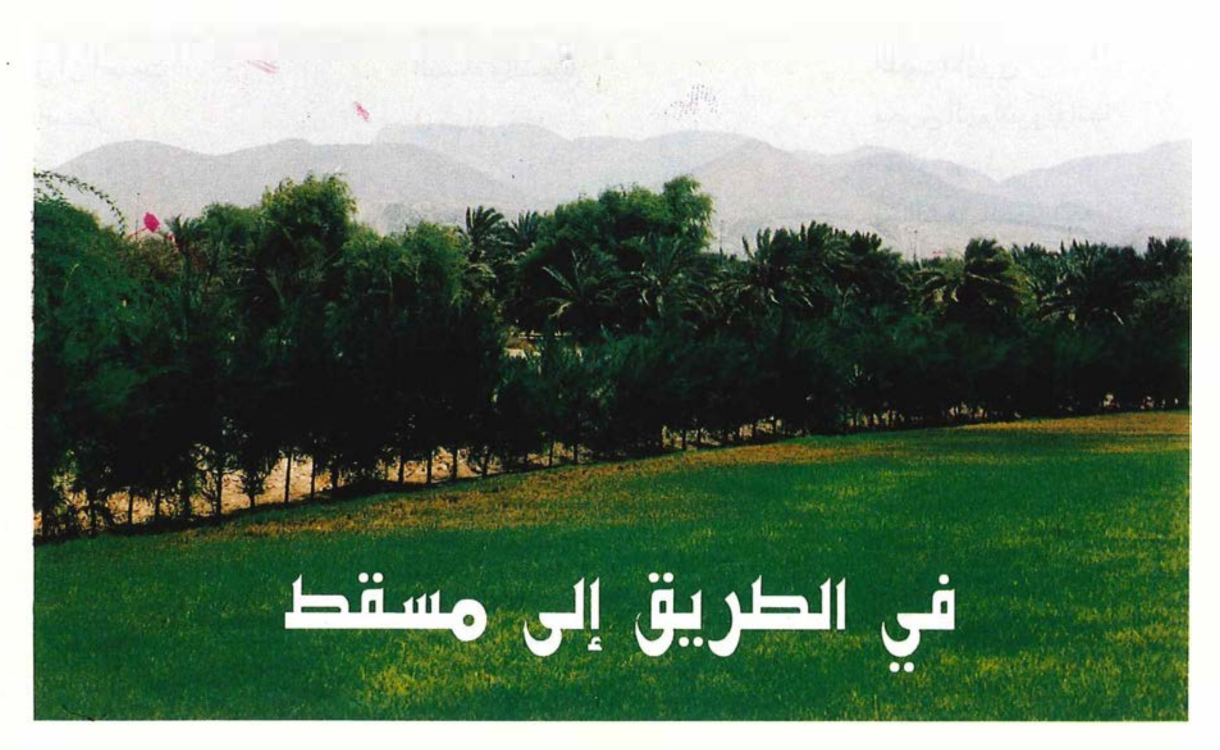
وجـــه

اللهب الأزرق
يحرق الزوائد ونواتها
يقطع عودتي
إلى الجمل الصحيحة
ويصف بلا ذاكرة
أي جملة غبية ستقع الآن
وتترك الرغبة دامية؟
الفخار في طينه
أي هواء تتنفسين
غيابك أم غيابي
أم اللعاب اليابس من حولك
ظلمة وروائح
تتعبين كما يتعب المساء
ذرى في الأعالي
فادفني في راحتى
قليلا من عطرك
وليغفو على الأثر.

الجافلة في مرآتها

يا من انتصب الكلام في اروقتهن
يا صباح الأسى
متى تباركن السكون
الساكن في الروح
يا شاهدات الخلاء
واقسى من ظلال النفس
إلى حين يغركن الماضي
وإلى أن يختفي المفتاح
المصنوع من دوائر وأشباح
ستكتمن صريـره وحشرجتــه لتهبن
الجافلة في مرآتها
التفاتتها القصية.

* * *



في الطريق إلى مسقط

أنور الغساني *

...,. ومذ جنحت إلى السلم لم أعد أخشى التأخر
الطائرة مفتوحة علينا تنسحب في الشعاب
الموكب يتقدم والمغني ينشد بصوتي.
إيقاع يهز، مناغيا، الأرض المظنون ثباتها سيبلغك مذكرا بانهياراتي
المنذرات بانقطاعي
ستأتيك الأصوات مرشوشات، تهوي شررا
في ذاكرتك أو بين ذراعيك. ترين أكفا تتقابل فيعمر بالدفء قلبك.
وجهك الحيى، نظرتك الخفية إلى الفراغ تملكين ما مضى وتتذكرين اللقاء الآتي
لن نتكلم وسينتابنا الخوف الكاذب من حضورنا، ناقلنا
إلى اللحظات التوالي الراهبات. الورد يمنح في الخوابىء للماء شذاه.
خفاقة في ثوبك تقطعين الضجيج
فنمر بين الوجوه تعارفا وقد لا نعي
فرحنا الماضي إلى احتضاره
الدموع ستنفض، حصى حليبي أو بلورات تخفظينها في حق من الذهب، أراك.

● ● ●

ها قد بلغنا قبل حلول المساء رسوما
الشمس تتشظى على عصاريات امتثلن للصيف فاستحلن احراشا
عند الفجر نستكني عوارض الطريق.
الصمغ أشيب يفتقد سحوح الدبق،
ومع اندفاعة النور تتجلى في الهواء الصاقل جمال مقطورة.
في هذه الساعة أراك تتحركين بين شواخص الثقافة:
الفضاء بين الجدران، الظلال السوابت، نسام الليل.
تبثين البخور في انحاء الدار طارحة بتأن من حواسك أنفاسي تتحسسين صدرك حيث مدرعات بالفضة كلماتي.
نسير، لا نوقظ كائنا، ثم نبلغ الجبال المهشمات ونطل على الخليج العماني
عند عيوننا يتجمع هيج النهاية:
السماء نيلية شغافية، الماء يشحب ثم يزرق، البراكين هوامد، القوارب فراشية، الأقدام كاللآلىء، وأسراب الدلفين تتقافز.
والنقيعة، من ثمار هذا البحر.
سنؤسس أمننا في أمكنة لا تؤذي الصخور
وسننتمي إلى المقتصدين:
البحر والرمل والليل والنهار والحنظل الزاهي

عدسة الفنان: عبدالمنعم الحسني

---

* أنور الغساني:
شاعر ومترجم عراقي وأستاذ بجامعة كوستاريكا.

حجر غريق منذ البارحة

أحمد الوهيبي *

يأتي الغروب بعودتك. أنت العائلة من سمر وشوق. تعود. خطاك غيوم ضاحكة. خفة قفرت ما مر من يوم. ابقى فتحدثني الحديقة أنك شمسها. وأنك توقض الماء فتبتل احلامه. وأنك الروح. تصطف كالأسوار فلا تُرى. غياب ينضجه الصيف في الشفاه. احجار تفرقع قبلة المنقارين في الفراغ. وإذ تعبر المؤن يديك. وتنام الاسماء في الدفتر المسطر. على مهل تفض مغاليق الحياة. ترتب على المصطبة. الاصدقاء. علب الطماطم. روائح البن والبهار. والصباحات التي تقضم ببطء خشب السوق القديم.

خبئت ظل الشمعة النائم. وما ينزف... حجر غريق من البارحة.

● ما تبقى

لكل ممر
ذكرى
لكل إناء
غياب
ما تبقى من أيام
تنحدر من التلة
بأعشاب قليلة
وبنا

● نافذة الظلام

الصباح حرفة لا ترى
كي يجد الظل عزلته
كما لو تأسر الحدائق
مقاعد العمر
لحظة بعد لحظة
تحرس
نافذة الظلام.

● سعال

طاولة
تذرف أنامل الرغبة
تنتحب كفؤوس ضلت
في رئة الوقت.
يخرج قرصان الضجر
أنين الغيمة المشتهاه
تخرج فوهة السعال
وحيدة ومضنية

● زرقة العابر

بأصابع من فتنة
بعزلة الغابة
بالمساء
قامر كما لو أن
خطوة أخرى، هاوية
أخرى لا ترى.
عندما رقصت الغجرية
في دمه
نادى الأيائل
كي تلثم خطيئة الماء
ليسترد العابر زرقته
لتنام الفضيحة
على متاهة تبجل
المرايا
سماء بهجتها القتل

● أحصنة من دم

وديعا
يظفر حلمه للوردة
متعة حارقة
تسخر من الفقدان
من أشيائه الصغيرة
من حائط لا يفقه الظل
بلا مسامير
بلا كهوف تهب الهواء
أحصنة من دم.

* * *

* أحمد الوهيبي: شاعر عُماني



أحلام النهار

سهير التل

دارت العصفورة دورتين وحطت على نافذة الصغيرة الوحيدة فرحت الصغيرة بها، احضرت لها قطنا وورقا وشرائط ملونة لتبنى عشها، فى الليل فكرت الصغيرة بصغار العصفورة الآتين، اعطتهم اسماء، ونامت على فرح عائلة كبيرة من العصافير.

فى الصباح بكت الصغيرة عندما اقتربت من النافذة ورأتها نظيفة تماما

● انتظار

«انتظرينى»

قالها ومضى،

تغرق السيدة بالصمت

تنسل الثوانى.. تسكن خلايا جلدها، وتنسلخ واحدة تلو الاخرى.

تتكثف تختصر السيدة فتصير أذنا تلتقط كل رجع صدى

صوت عربة لاتقف فى شارعها...

ازيز سلاسل مصعد لايصل طابقها...

خطوات لاتقرب بابها...

تصير عقارب ساعة تعلك الزمن

ولايأتى

* سهير التل : كاتبة أردنية.

● مرآة

تواجه المرأة المرآة التى امضت عمرها منشغلة بجمالها، تعكس الزمن قناعا لزجا يسيح على وجهها وجيدها، اتفر لمرأة الى زوايا البيت كان فارغا إلا من بعض اوان ذبلت زهورها منذ وقت.

تذكر انهم كانوا يقفون ببابها، يحمل كل منهم زهرته، وكانت تعرفهم من شكل والوان وروائح زهورهم، وتتفاخر بحجم الورد الذى يلقى فى القمامة كل يوم.

تعود الى مرآتها يسيح الزمن لزجا على وجهها وجيدها، ترتعب، تعاود الهرب الى زوايا البيت، تجده فارغا، تبحث عن اناء لم تذبل ازهاره، لا تجد ترتعب اكثر وفى غمرة رعبها تنسى ان لبيتها حديقة قابلة للاخضرار.

● حالة طوارىء

لاتعرف كيف نست او تناست جملته الحادة كسكين... «فى حالات الطوارىء فقط التى كتبها الى جانب رقم هاتفه على منديل المطعم الورقى، وكان يهم بمغادرتها بعد لقاء حميم، كم فكرت بحالات الطوارىء تلك، ماذا يمكن ان تكون، ما هو الاحتمال الذى يسمح لها باختراق عالمه المرتب، لكن صوته الدافىء الذى يأتيها فى كل الاوقات كان قادرا على اخماد سعار الاسئلة وكان كفيلا برسم حدود اخرى للاشياء، حدودا لا لاحد لها آفاق من دفء تنتشر فى كل زوايا غربتها.

ذات ليلة غياب، امتلأت مساحات فراغ ليلها الموحش بحضوره الغائب، بحثت عنه فلم تجد سوى منافض مليئة باعقاب

السجائر كؤوس فارغة، وجدران امتصت كل بقايا الصوت.

وسط سكون الاشياء، انبثق جهاز الهاتف كأفق مشتعل، لم تفكر لثانية بتحذيره الحاد كسكين، ادارت القرص جاءها صوته باردا مرسوما كمربع

● سؤال

جلست وإياها الى جهاز التلفاز شدت أصوات الانفجارات التى انبعثت منه انتباه طفولتها المشاغبة فتركت دميتها متسائلة.

ماما ما هذا؟

كان مذيع نشرة الاخبار منهمكا فى تلوين صوته كى يتناسب مع اهمية الخبر الذى يتلوه وكان يتحدث عن اقتتال دام فى مكان ما.

أصوات الانفجارات، صور الاجساد الغارقة بالدماء، بشاعة القتل، كل ذلك لم يوقف كركرة صوتها المتدفق كجدول.

ـ لماذا؟

ـ كيف؟

ـ من هؤلاء الرجال؟

ـ ما الذى يجعلهم يتقاتلون هكذا؟

سيل من اسئلة لايسألها عادة سوى الاطفال أو الفلاسفة، حرت فى إيجاد اجابات لها تناسب طفولة عقلها، وتكفينى شر الاسئلة المضادة.

شعرت بعجزى، انسلت الى حضنى، استرقت نظرة مذعورة الى الجهاز، غمرت رأسها بصدرى وتساءلت.

ماما، هل تستطيع الامهات «عمل» الحروب؟

● موت

الجثة مسجاة بانتظار الكفن

السيدة الصغيرة المفجوعة بمعيلها تتراوح بين رغبة عارمة بالعويل واخرى باحتضان طفل كزغب القطا، والهرب بهن الى فضاء بلان نحيب.

النساء الغارقات بالسواد ينحن بصوت رتيب وكل واحدة تفكر بفقيد لها سبق وان ذهب ولن يعود.

الطفلات المكومات كقطط وليدة فى زاوية الغرفة يتساءلن بذعر عن معنى السفر الى الله.. الرجال، الرجال وحدهم فى الغرفة الاخرى، يفتعلون التجهم، يحتسون قهوتهم بصمت وكل منهم غارق بحساب نصيبه من الارث القادم.

● مفارقة

كانت المرأة فخورة بأنها الوحيدة فى وسطهم، لا بل كانت تسخر من عالم النساء القمىء وهى المرأة القوية وسط عالم الرجال، شكلوا عالمها سكنوا خلايا جلدها، فصاروا كل شىء زملاء عمل، منافسون، اصدقاء، وعشاق.

ذات ليلة تعب، احتاجت المرأة القوية الى من يشاركها الأسى، تلفتت حولها بحثت عنهم الواحد تلو الآخر، وعندما لم تجد احدا منهم، بحثت فى داخلها، فلم تجد سوى صورتها ولم تكن تشبهها.

● توقيع

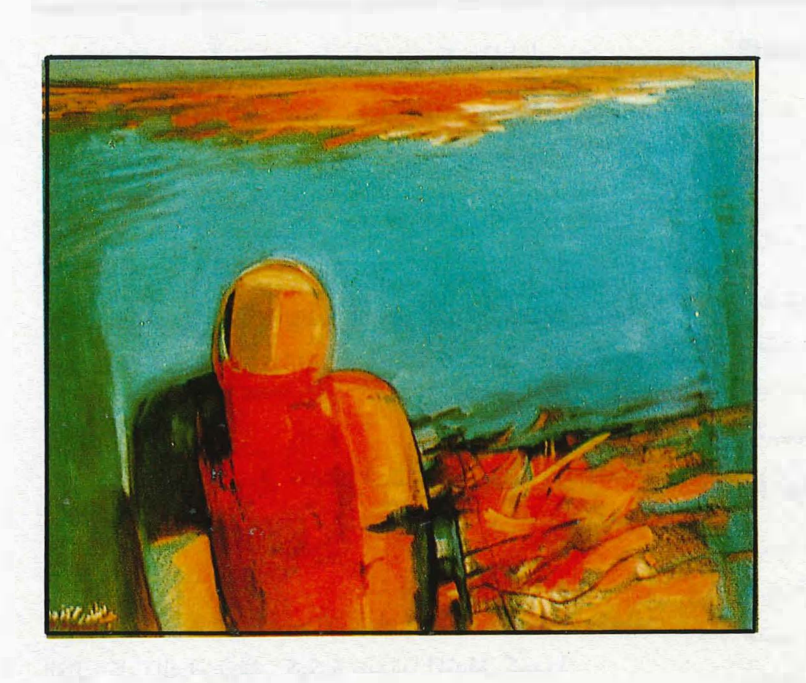
عندما فكر والدها بزيارة ذلك الشخص الهام، بناء على معرفة قديمة ورجائه من اجل تشغيلها لديه، لم تفكر بشىء سوى انتهاء عذاب انتظار مواعيد ظهوره على شاشة التلفاز غير المنتظمة.

وعندما استقبلها بتجهمه المرسوم المنسجم مع مكتبه الفخم لم تفكر بشىء سوى انها ستتمكن من مشاهدته عن قرب.

وايضا عندما استلمت وظيفتها المتواضعة فى مكتبه، لم تفكر بما الذى يتوجب عليها فعله، سوى قراءة خطوط توقيعه الملتوية على اكوام الورق المار عبرها، بالاضافة الى حسد سائقه الشخصى الذى كان يتمكن «بالتأكيد» من تنسم عبق عطره، وهو يفتح عربته الفخمة ليدلف اليها كل ظهيرة.

كانت غارقة فى عالم وردى تنسجه من خطوط توقيعه الملتوية، عندما استلمت ورقة لم تقرأها.. لكنها عرفت فيما بعد انها كتاب الاستغناء عن خدماتها.

* * *



كتاب العميان

محمد عفيف الحسيني *

يعيش العميان ليقرأوا الزهور هناك
تتغضن الجباه، تمر أمامهم عربات
سوداء / مساجين وراء حيطان عالية
آذان تلتقط حفيف الحمام
ستارة آخر الليل / انطفاء العيون في
اسم الوردة، الآنية البيضاء دون
زهور
والغيوم تعبر أكتافهم
يعيش العميان ليسقطوا في الأبواق /
في ظلالها على المغنين.. في الرياح تمر
على حناجرهم
عميان قادرون على قراءة وجوههم في
المرآة
مالون السمكة؟
ولون أطفالهم؟
ما لون النهد في شبقهم؟
يتلمسون البياض بأكف منصرفة الى
خسارتها
يتلمسون الزمن وهم على أسرتهم
بأي ساعة يقيسون الحنين؟
أي حنين يباغت عيونهم؟

أي سترة تتحرك على أجسادهم؟
يشجو كبيرهم!
زجاج نلونه في الحروب / نوافذ نغلقها
على النداء
من عزلة الى غموض.. من القرى إلى
أبواب الله.. من الظلام إلى شمس لا
تشرق أبدا لون أسود.. حداد... ربطة
عنق لعجوز
ورنين فوق رنين.. يعطي معنى للأذن
يعيش العميان ليقرأوا الزهور
معنى التبس في الكتاب
معنى ألتبس على دمعة العيون.. بين
مخارج الحروف وغرفة الزهور
الذي تلا كآبته، قرأ دورة الفصول،
وشم الزهرة
لم يقرأ بتلاتها، ولا نظر إلى لونها
هل الزهرة عمياء؟
هل الزهرة لهم، أم للذي قطفها
ووضعها في عروة ظلامهم؟
الليل، الشراشف السوداء، الحبر
السائل، جثة بطعنة في الظهر، التعثر
بحجر، الأسوار، المصباح العتيق دون
نفط، عاشقان افترقا، موت مبكر،

جفاف الروح مرض يعيش في غرفة،
والاغنية التي ينساها الناس، قاعة
خالية، وأحيانا اللسعة الحادة للغياب.
ما لون الأبيض عندهم؟
ما اسم العصا التي تقودهم إلى
الشبيه..؟
طويلة في الظلام
من انتزع الزهرة؟
من رمى بهم أمام الحدائق المطفأة
حمامات بيضاء تخرج من أصواتهم
هديل.. نقرات على الجرس الكبير
عميان... / فيلم اخرجته يد ما من آلة
التصوير..
فغمر الظلام الصور والعيون
والطريق المؤدي إلى اسم الوردة

***

عميان.. يستيقظون آخر الليل
يبصرون الزهور.. فيقرأونها، يشجو
كبيرهم:
أنا الزهرة السوداء
أنا اسمها في كل العيون التي تقرؤها.

* * *

* محمد عفيف الحسيني : شاعر سوري
* اللوحة للفنان: عبدالقادر عزوز - سوري

ريثما ننسى المكان

المهدي أخريف *



١- ستصير أنت

صدف سعيدة

هي بانتظارك في مكان غير مأهول

رويدك ريثما تنسى المكان

وحينما تشتاق قلها

حينما تشتاق مرها أن تجيء

وسوف تأتي كي تريحك من عوائد هشة

ولسوف تأتي كي تسلك

من أناك ومن سواك

لتصير أنت

خيطا من الذرق الرفيع

وتصير اهلا للرماد الفذ تحملك

الصدف

حتى اسرّتها الخفيفة

في حضن اسلاف خفاف

٢- ريلكه

من جديد أطل السياب

(كان ريلكه يتعتق على مهل

في السطر السادس من مرثيتي الرابعة..)

أطل السياب من هذه الأبيات بالذات،

من غير لوعة ولا صمت،

لا كي يحدو قوافي المتلكئة عادة

في منتصف المسافة، بل لكي ينكأ ما ضاع

ويجذف بالايقاع اضيق البحور .

وهكذا تبعثرت كل مراثي التي طالما

راودتها

قبيل النوم، في مداد نحسه العتيد.

٣- أرجوحة في سحاب

والذي

والذي تخطف احلامي ثلاثين عاما

لم يكن الجن الأكحل، ولا أرجوحة في سحاب

الذي تخطف أحلامي

مضللا ظلمات امكر من سراب

افصح اخيرا عن وجهه الحقيقي

في انتكاسة شراب: عربة كهولة

تجرها ثلاثة أحلام.

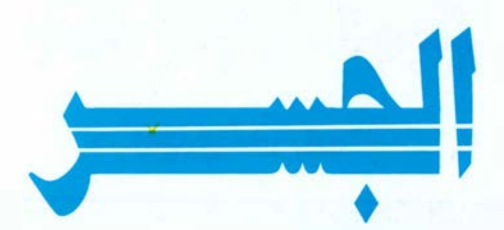
● من ديوان سيصدر قريبا تحت عنوان «مراث وبرقات»

* * *

* المهدي أخريف : شاعر مغربي

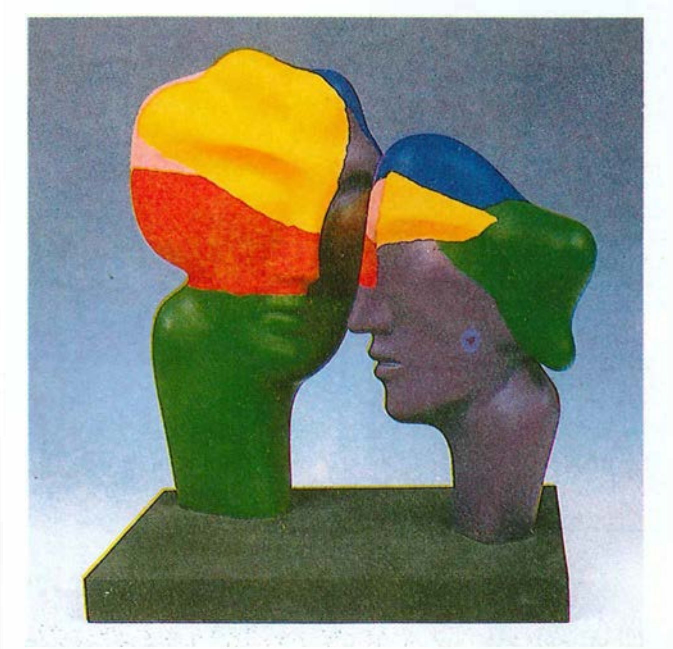
اللوحة للفنان: عصام عبدالحفيظ ـ السودان





الجسر





آمنة بنت ربيع سالمين *

الشخصيات:

قاسم صبري: جندي قديم ورسام

وصال: زوجة قاسم

د. نمير رشاد طبيب

أيمن رمضان: صديق قاسم وجندى قديم

أشرف عبدالطاهر: صديق قاسم وجندي قديم

* رؤية درامية مختلفة لرواية «حين تركنا الجسر» لعبد الرحمن منيف.

الفصل الاول

المشهد الاول

الزمان ـ ليل

المكان: منزل قاسم صبري

قاسم نـائم يمر بحـالة حلم مـزعج، اصوات الـرصاص فى

* آمنة بنت ربيع سالمين : كاتبة عُمانية .

المعركة. تسلط الاضواء على السرير، تتوزع الاضاءة بحيث تخدم الرؤية التى يمر بها قاسم... قاسم يصرخ مع حركة خوف وارهاق، تدخل وصال بينما قاسم يغسل وجهه من دلو الماء الموجود على الخشبة.

وصال: هل كنت تحلم (بفزع وقلق يلتفت اليها ويأخذ الفوطة ويتجه نحو السرير)

قاسم: كابوس كل شهر؟! (تجلس بجانبه فوق السرير)

وصال: انصحك بمراجعة الطبيب نمير رشاد مرة ثانية (ينظر اليها ويلقى بالفوطة).

قاسم: اما زلت تعتقدين اننى مصاب بمرض نفسانى؟!

وصال: انا اعرف انك مرهق الاعصاب بسبب اللوحة (يترك السرير ويتجه نحو اللوحة).

قاسم: إذن قولى اننى فنان يبحث عن وجه جديد للحياة ليرسمه (تقفز من فوق السرير وتؤدى حركات راقصة).

وصال: ألا أمثل لك وجها جديدا للحياة؟

قاسم: انت زوجتى فقط.

وصال: لذلك انت لاترسمنى!!

قاسم: ولن افعل (بقوة)... (تقترب منه).

وصال: ولماذا؟ هل ابدو بغيضة؟!... ام ان وجهى ملء بالبثور والفقاقيع؟! (يلقى بالفرشاة ويتجه نحوها ويسحبها بقوة وينزل رأسها فى دلو الماء).

قاسم: انظري الى وجهك فى صفاء الماء، انه لايمثل إلا الهزيمة، ماذا انت ومن تكونين ان لم تكونى زوجة فاشل.

وصال: آه.. انى ارفض وبشدة ان اكون زوجة لفاشل.

قاسم: أيتها البقة.. انت لاتساوى إلا حشرة (يبتعد عنها، يتركها ويتجه بعيدا، يتمدد على الارض ويقوم، بحركات رياضية، تقترب منه وتدور حوله).

وصال: لماذا تهزأ منى يا قاسم؟!

قاسم: سنة الحياة ان تكونى المرأة التى يمارس عليها الرجل سلطته الذكورية.

وصال: ولكننى ارفض ان... (يقاطعها ويسحبها من يدها الى حيث الشجرة).

قاسم: انظرى الى هذه الشجرة، كل يوم اسقيها ولاتنبت، انها ملعونة، ترفض ان تكون شيئا آخر، ليس لديها استعداد ان تحقق وجودها الاخضر، وانت (يسحبها نحو نقطة المنتصف)... مثل تلك الشجرة، ترفضين ان تكونى امرأة خضراء.

وصال: آه.. يا رأسى كيف اكون خضراء من اصلع جبار ومهزوم؟! (يضغط عليها بشدة)

قاسم: وأنا أرفض هذا

وصال: اتركني.. انك تمزقني ابتعد عني (يبتعد ويجلس فوق الكرسي).

قاسم: انت تعترفين إذن انك لاتريدين اطفالا!

وصال: نعم اعترف... انا ارفض (بقوة)

قاسم: لقد اخبرنى الطبيب، اننى رجل عاجز، انها سخرية .. سخرية... ان اكون عاجزا واترك الجسر (بهدوء) أليست هذه هزيمة؟! (تقترب منه).

وصال: مجموع هزائمنا كثير، فعن اى هزيمة تتحدث (يرفع رأسه اليها بقوة)

قاسم: أتحدث عن تلك الهزيمة، التى من صفاتها البحث عن المسافة والاقدار وقياس الخطوات (تبتعد عنه وتقف بجانب البرميل)

وصال: هل قصدت المعركة الكبرى؟!

قاسم: بل الهزيمة الكبرى، تلك الهزيمة التى تفصل الواقع عن الخيال... الروح عن الجسد.

وصال: انت تتحدث عن هزيمة الذات (يقف ويتجه نحو نقطة المنتصف)

قاسم: ذاتى ملعونة ومتوجسة بالقلق، اما الهزيمة الكبرى فما كانت كذلك.. كنا نشحذ البنادق بالرصاص، كى ننتصر، واذا بنا هزمنا، وانت لاتريدين اطفالا من فاشل مهزوم (يلتفت اليها)

وصال: نعم لا اريد... الهزيمة معى ومع المعركة سببها واحد، انك لم تدرب كفاية على الشحذ (تجلس فوق الكرسى، يقترب هو من دلو الماء)

قاسم: هل تقصدين البنادق؟ تكونين غبية اذن.. كنا ننام والبنادق بين اذرعنا وصدورنا.. كنت اطوق بندقيتى وكأننى

اطوق امرأة (تقف وصال)

وصال: وأين هي المرأة الآن في حياتك، لقد كنت تحنو على بندقيتك اكثر من حنوك عليّ.

قاسم: نعم كنت احنو عليها، اذ.. اضمها الى صدري، كنت احدثها ، وحين اقبلها، كانت تنظر الي بشموخ الابالسة، كانت تنتظر (تقترب وتقف خلفه)

وصال: وانا ايضا، كنت ومازلت انتظر، ماذا كانت النتيجة! (يتجه مسرعا نحو البرميل)

قاسم: هزمنا (بقوة) النتيجة هي الهزيمة، انا انسان ملعون (تتقدم وصال وتضع يدها في دلو الماء وترفعها)

وصال: الدنيا كقطرة الماء هذه، هي الحياة وهي الموت (يقترب منها ويقف قبالتها بينما هي جالسة)

قاسم: قولي هي الهزيمة وهي الجسر معا.

وصال: وماذا تريد بعد كل هذا (ينظر اليها ويوقفها بكلتا يديه.. ويفصلهما دلو الماء)

قاسم: اريد جيشا من الاطفال، اعلم انك لاتستطيعين الانجاب، هذا لايعنيني في شيء، اريد جيشا من الاطفال وكفى.

وصال: كيف تراني ايها المأفون؟

قاسم: امرأة ولادة (يسحبها بقوة)عليك ان تحققي جزءا يسيرا من احلامي، اريد اطفالا لأصنع منهم جيشا عربيا.

وصال: هؤلاء الاطفال الذين تريد سوف يكونون عنوانا للهزيمة والخيبة، التي لم تنته ، بعد ابحث عن امرأة تجيد البغاء، ابحث عن نصف آخر يشاطرك الهزيمة (تفلت من قبضته وتتجه نحو البرميل) هل تريد ان تحدث انتصارا؟ ابحث عنه داخل الهزيمة.

قاسم: انا لا ابحث عن نصر فقط.. انا ابحث عن اشياء لا اعرف لها حدودا.

وصال: سيطول بحثك اذن (يتجه نحو الكرسي ويقترب منها)

قاسم: الحياة هي الهزيمة وهي الجسر.

وصال: عدنا الى هذا الهراء.

قاسم: هل تسمين كلامي هراء

وصال: ماذا اسميه اذن... أغنية للوطن؟! (يضحك قاسم بسخرية)

قاسم: ها ها .. .. هل تعرفين ماذا سأسمي هذا الكلام؟ سأسميه قمامة.. الوطن (يرتمي على الارض وهو يضحك.. تذهب بعيدا عنه.. تفك ضفيرة شعرها.. ينظر اليها.. يتجه خلفها... يضع يده فوق رأسها.. ويسحبها نحوه) من انت؟

وصال: أنا زوجتك وصال! (يضغط على رأسها)

قاسم: اريد ان اسمع اسمك مجردا من الالقاب والكنيات.

وصال: اتركني يا قاسم... انت توجعني بشدة (يسحبها نحو السر، ؛يضعها عليه ويحركه بجنون وهي تصرخ بقوة)

قاسم: لماذا هذه الرعشة المهتاجة؟ انها تعبر عن جنون في داخلك.

وصال: اتركني ماذا تفعل؟!

قاسم: يـ.ـب ان تنتهي هذه الرعشة المهتاجة، ويجب ان ينتهي هذا الجنون الملتهب (وهو يصرخ بقوة)

وصال: آه... اتركني... اتركني... توقف.... مجنون (يبتعد عنها فجأة مع موسيقى)

قاسم: نفس الصوت.. نفس النبرة (بقوة يتجه اليها وصاااال، اريد ان اعرف سر الهزيمة لماذا انهزمنا.. لماذا لايأتيني اطفال؟ لماذا (يقترب من الدلو ويغطس رأسه فيه)

وصال: مجنون... مجنون (تقترب وهي تكرر لفظة مجنون... مجنون بقوة.. بعد سماعه لفظة مجنون الاخيرة يرفع رأسه من الدلو لاعلي صارخا بقوة؛ آه.. بينما هي تقف خلفه ورأسها للاسفل... اظلام على كل الخشبة بينما يسلط الضوء على قاسم ووصال).

المشهد الثاني

وصال: (تجفف الملابس فوق الحبل بينما قاسم يرسم تقترب وتقف خلفه)

وصال: ماذا تصنع ياقاسم؟

قاسم: كما تشاهدين، ارسم تفاصيل لاشياء لا اعرفها

وصال: اف... قل لي من اين سنأكل؟ من هذه الاشياء التي لانعرفها (يضع الفرشاة ويجلس فوق الكرسي)

قاسم: بعد ان تركنا الجسر، اصبحت وظيفتي، هي الانتظار، مازلت انتظر (تقف وصال بجانب حافة السرير)

وصال: لست وحدك من ينتظر، انا ايضا انتظر، وكذلك

البندقية التى هناك (تشير بأصبعها)

قاسم: اننى بانتظار معركة اخرى لكي اطلق الرصاصة (تقترب منه وتهمس)

وصال: وتعبر الجسر (يقف بسرعة مذهولا ويتجه نحو البرميل، تجلس وصال مكانه)

قاسم: وهل تعرفين الجسر (بتوجس)

وصال: كل الجسور اعرفها... (يقترب منها ببطء)

قاسم: حدثينى عن ذلك الجسر... جسر الهزيمة (بصوت خافت)

وصال: جسر الهزيمة لا اعرفه، انا اعرف جسور النصر فقط. (تقف وتسير بخطوت في كل المساحة المتاحة لها بينما هو يحبو على الارض خلفها يتبعها).

قاسم: منذ ولادتى، وقبل ان اتزوجك ما سمعت إلا عن جسور الهزيمة، لذلك ابحث عن اشياء ارتكز عليها فوق هذه الارض (تجلس فوق الكرسي ويقف عندها)

وصال: وهذه الاشياء لن تجدها إلا على الارض، لذلك عليك ان تقترب منها وتمارس عليها وجودك (تقف وتسير حيث اللوحة ويتبعها)

قاسم: وكيف امارس وجودى على الارض، ومازالت الهزيمة تنخر عظامى؟ (تنظر اليه بشفقة)

وصال: ان الهزيمة تنخر كل جسدك، حتى وانت على الفراش، ما معنى ان يبقى الانسان مهزوما يا قاسم، (يتجه نحو نقطة المنتصف وهو يصدر نباح الكلب)

قاسم: هو... هو... هو... هو... ان يبقى الانسان مهزوما، معناه ان يكون كلبا، ويموت رخيصا، ويلقى به فى اقرب زبالة وطنية (تؤدى وصال نفس حركاته وهى تقترب منه)

وصال: هو... هو... هو... هو... قاسم صبرى الجندى المحارب فى كل شهور السنة، يتحول الى اراجوز هامشى مثير للسخرية، والشفقة، والحزن، تف عليك وطظ فيك... تف.. تف (قاسم يواصل نباح الكلب اثناء الشتائم)

قاسم: هو.. هو.. هو..

وصال: لقد زرعوا الهزيمة فى المعركة، وانت قبلت ان تعيشها فوق الفراش، وافقت على ان تكون كلبا، مهزوما ووحيدا.. (يهرب قاسم ويختبىء خلف البرميل ولانك انسان عليك ان ترفض (تتبعه)، انت انسان ياقسم ولست كلبا، قم وتسلح بالارادة، لتبنى لك جسرا جديدا قوامه نحن الاثنين وكل البشر (ينهض ويضحك بسخرية).

قاسم: ها ها... الارداة والبناء شعارات الاطباء النفسانيين والقادة السياسيين اصحاب البطون الكبيرة، هل انت منهم يا وصال؟ اذا كنت منهم فأنت حشرة.. بقة سوداء اما انا فكلب اعور.

وصال: كلب اعور لانك لاترى إلا بعين واحدة، ترفض ان تقيم علاقات بينك وبين نفسك، ومعى ومع الآخرين، الهزيمة هى انت يا قاسم صبرى، انت اراجوز هامشى وأبله (يمسكها بقوة ويدخلها داخل البرميل، ويدفع بها بينما هى تواصل كلامها) الهزيمة هى انت ايها الزوج الفاشل، زوج فاشل، (يوقف تدحرج البرميل)

قاسم: اسكتى ايتها الحمقاء اسكتي (يتجه بقرب اللوحة، يجلس نصف جلسة ويضع رأسه بين يديه، تقترب منه)

وصال: حاول ان تكون انسانا عاديا حتى تنتصر (تضع يدها فوق كتفه)

قاسم: انا آسف، ما كنت افكر لحظة واحدة فى اهانتك (طرق على الباب)

وصال: هل تنتظر احدا (ينهض)

قاسم: صديق قديم من زمن النكبة، انه ايمن رمضان.

وصال: هل كان معك فى المعركة؟!

قاسم: كان جنديا مثلي، لقد ترك الجسر عندما تراجعنا (الطرق مستمر تذهب تفتح متحدثة)

وصال: كان من الافضل ان تموتوا كلكم برصاصات العدو (يدخل ايمن رمضان حاملا عصاه فى يده اليمنى)

ايمن: كنت اتوقع ان اجدك بمفردك (يجلس فوق الكرسي)

وصال: هل بينكما اسرار يا ايمن (تجلس فوق الكرسى)

ايمن: لقد انكشفت كل الحجب، بعدما ازيح الستار، لا اسرار بعد ذلك.

قاسم: هل اخبروك اننى سألت عنك؟

ايمن: نعم اخبرتنى الكاتبة...

وصال: سمعت انك سوف تتزوج منها، هكذا يتحدث اهل

السوق.

ايمن: فليتحدث اهل السوق كما يشاؤون انا لا ارغب فى الزواج اطلاقا (ينهض)

قاسم: اما زلت تعيش الهزيمة، يا ايمن؟

ايمن: سؤالك هذا فيه الكثير من الغموض، فيك شيء يستعصى على الفهم، وبرغم اننا اشتركنا فى الحرب معا.

وصال: امازلت تذكر الحرب؟!

ايمن: نعم، ولكننى نسيت اغلب التفاصيل

قاسم: هل حقا نسيتها، ام انك تتناساها؟

ايمن: (ببطء وحزن) الانسان لاينسى الهزيمة والحزن ابدا (تقترب منه وصال)

وصال: غيرك يحاول ان يرسم تفاصيل لامور لايعرفها، ويعتقد انه يعيش، انت كيف تعيش؟!

قاسم: كان يحارب فوق ارض حقيقية، اما الآن فهو يحارب فوق اجساد النساء (ينفعل ايمن بقوة)

ايمن: كنت اتمنى ان ننسى الجسر الذى بنيناه (بحزن) هل تذكر ياقاسم كيف كنا نبنيه ليل نهار هل تذكر كيف كنا نحرسه؟

قاسم: كانت تحرقك الشمس باستمرار، وكنت تلحس بقايا العرق، اما الآن (يضحك بسخرية) فأنت تمسح عن بطون الراقصات العرق والزيت.

ايمن: اما زلت تعيش الهزيمة يا قاسم صبري؟

وصال: وهل تجاوزت انت الهزيمة؟

ايمن: حقا المرء لاينسى الهزيمة، ولكن الحياة تتطلب القوة، منذ تناسيت الجسر، وتركته خلف ظهري، وانا اعيش نشوة النصر (بعصبية يتحدث قاسم)

قاسم هل تسمى محاولاتك الفاشلة فوق اجساد النساء نصرا؟

ايمن : النصر هو ان نحول هزائمنا الى قوة وسلطة، هو ان نتجاوز الهزيمة، ونجد لنا خطا ايجابيا فى الحياة، لقد تحول اغلب رفاق المعركة الى اصحاب عقارات وبنوك وتجارة، ياقاسم.

(يتجه قاسم وتتبعه وصال نحو نقطة المنتصف ـ بينما ايمن يتجه نحو البرميل ويجلس بجانبه - يتحدث بحزن) هل تعتقد اننى نسيت الجسر ياقاسم... نسيانا تاما؟ مازلت اذكر كيف كانت البداية، وكيف صارت النهاية، الطريق الطويل، مازلت اذكره ، مازلت اذكر العربات التى كانت تسير ببطء الهزيمة، ذاكرتى مازالت تختزن البندقية، التى تحتضن الرصاصة، اذكر الخندق الملىء بالماء، وكذلك القنطرة والوحل والاشجار العارية

.وصال: وكيف تجاوزت هذا كله، وحولته الى فضاء خارجى ؟ (ينهض ويقف وراء البرميل)

ايمن: هل تعتقدين يا مدام، انه من السهولة ان يبيع الانسان ماضيه وتتحول بذلك الاشياء الثمينة، كلها الى غبار فى فضاء خارجى... سديم؟

وصال: وكيف تعلل ما انت عليه الآن

قاسم : كل الحكاية ياوصال انه قد رضى بشروط البيع فباع.

ايمن: انا بعت، وانت ماذا فعلت...؟ لقد وقفنا كلنا مكتوف الايدى لانقوى على الحراك والتجاوز، انا اعيش الآن فى افخر الاحياء السكنية والبس اغلى الثياب لاننى بعت واشتريت راحتى، اما انت انظر الى نفسك يا أبا المبادىء الوطنية المستهلكة.

قاسم: هل تتوقع ان ابيع ؟

ايمن: ولا اتوقع ان تشتري، لانك مفلس، مازالت الهزيمة، تغرق فى دمائك، ولانك تحب الهزيمة، وتتلذذ بها كما كنت تتلذذ بقتل الصراصير تحت الجسر، فأنت تبحث عن الهزيمة فى كل مكان، كما كنت تبحث عن الصراصير، اما انا فقد تجاوزت السفسطة وبحثت عن عالم المال والاقتصاد (يتقدم قاسم نحوه خطوة)

قاسم: انت بعت نعم.. ولكنك لم تنتصر، ولم تتجاوز الهزيمة كما تدعي، بل مازالت فيك، وانتصاراتك الوهمية لاتحرزها إلا مع النساء، انت حمار (يتقدم ايمن رافعا عصاه)

ايمن: بل انت الحمار (يصدر قاسم نباح الكلب)

قاسم: هو هو... انا كلب مسعور ولست حمارا.

وصال: توقفا عن هذه اللعبة لقد تركتما كل شيء ونجوتما بروحيكما، ياليتكما متا ساعتها، توقفا عن هذه الثرثرة.

ايمن: التفكير فى الهزيمة يقود الى الجنون، والانسحاب من المعركة كان الجنون بذاته، وحكايتنا يمكن تلخيصها فى جملة

اسمية، اننا مجانين ويجب ان ندخل البيمارستان.

وصال: لقد اعلنت انتصارا آخر أيها البدين، هل تحاول ان تعرض بضاعتك علينا، هيا افعل، انا جميلة وكل الرجال يشتهون الجميلات، وزوجى يشتهي الاطفال، هيا تعال لقد وهبت لك.

ايمن: لست حيوانا الى هذا الحد

وصال: لقد بعت قضيتك فكيف تشتري صديقك؟

ايمن: لست حمارا آه لو عبرنا الجسر، لكنا وصلنا.

قاسم: آه لو اطلقت الرصاصة، لماذا وقفنا مكتوف الايدى يا أيمن..؟ لماذا لم نتحرك؟

ايمن: كنت ارتل آيات وتعاويذ واسأل الرب الصبر لماذا تركنا الجسر يا قاسم.. ؟ اننا الآن نموت بصمت وعيوننا تغرق فى الدم والتراب والخيبة.

وصال: الاعتراف سيد الوقائع انها البداية يا جنود الهزيمة

قاسم: بل قولى النهاية.

ايمن: واجب الوجود الاول لابداية له ولا نهاية، انه سرمدى وهزيمتنا لانهاية لها، (تقترب وصال من ايمن)

وصال: هل اصبح التاجر ايمن رمضان، درويشا مؤمنا؟

قاسم: بل قولى مؤمنا متطرفا.

ايمن: فى داخل كل منا، انسان مؤمن حتى درجة معينة، وانسان آخر ملحد وزنديق، حتى درجة معينة ايضا.

قاسم: كذلك فى داخل بعضنا انسان سافل ومرتزق اثيم.

ايمن: هل تعلم ماذا نحتاج يا ابا المثل والاخلاق؟ قليلا من التوازن بين متطلبات الروح والجسد، توازن بين العقل والمادة، توازن بين الدين والسلطة.

وصال: والهزيمة والنصر، اننا بحاجة الى الكثير من التوازن حتى لا نفقد ما تبقى لنا من وطن واقطاعيات ولكن هل يكفي التوازن وحده (يقترب منها ايمن ويمسك بها من كتفها)

ايمن : السبيل الى تحقيق التوازن، والاحتفاظ بالعقل هو ألا نذكر الجسر، ونطالب بالثورة ايتها العزيزة (يقترب قاسم ويسحبها بقوة نحوه)

قاسم: هراء ما انت إلا برجوازى خائر فاقد القدرة على العطاء فى الحياة (يقترب ايمن ويسحب وصال بقوة)

ايمن: هل تطلب منى الاستقامة! هذا هو الهراء، الحياة للاقوى، الرأسمالي الكبير الذى يؤمن بالحظ ويلعب بالدولار والاسترلينى، اننى بنقودى استطيع ان اشتري زوجتك الجميلة، سجل انسحابك، وانتحارك من الحياة (بقوة)

قاسم: لن اسجل انسحابى، ولن انتحر (يقترب ويسحب يدها بقوة)

ايمن: انت لاتساوى شعرة، هيا سجل (بقوة)

قاسم: لن اسجل (بقوة اكبر) — (يؤدى المشهد السابق بين قاسم وايمن وهما يتجاذبان ويشدان وصال التى تصرخ بقوة وفى حالة انهيار)

وصال: ايها الوحشان القذران، سجلا انسحابكما واتركانى (يتركها ايمن ويمسك بها قاسم ويسحبها نحو دلو الماء وينزل رأسها فيه ويحدثها بقوة وغضب)

قاسم: وصال ايتها البقة القذرة، لن اسجل انسحابى من الحياة لأجل وهم سخيف يعيشه الاخرون (ترفع رأسها وتتحدث)

وصال: الوهم هو انت ياقاسم صبري، لقد تحولت من ثائر وطنى الى جندى يرغب ان يستريح دون جهد. (ينزل رأسها مرة ثانية)

قاسم: بل الوهم هو ايمن رمضان، هو من تحول من ثائر وطنى الى تاجر نساء، واصبح سياسيا يلف ويدور على القضية (يقترب ايمن ويقف خلفه موجها العصا اليه)

ايمن:برافو قاسم برافو وصال، انا سياسى، برجوازى نبيل، اجيد التلاعب بالقضية والموازين وبفرص الحياة (يضحك بسخرية) (يلتفت اليه قاسم، ترفع وصال رأسها)

قاسم: اخرج خارجا ايها المأفون المتخلف (ينهض) ويتناول العصا ويدفع به خارجا)

ايمن: هل تعلم ان اجمل ميزة للتخلف، الذى وصمتنى به هو تصويره لأعمالنا التافهة أنها على درجة كبيرة من الاهمية، انت ياقاسم صبرى ستبقى فاشلا لذلك انس ودع غيرك يعش.

(يخرج - اظلام كامل).

الفصل الثانى

المشهد الاول

قاسم: يتناول الغسيل ويحاول طيه، تدخل وصال وهى

تلوى شعرها.

وصال: ماذا تفعل ياقاسم؟

قاسم: احاول تقديم مساعدة

وصال: يبدو اننا لن نأكل طعاما هذا اليوم، لايوجد إلا السكر والزيتون.

قاسم: قلت لدينا سكر!! جميل، سنحلى به مرارة الحياة.

وصال: كف عن هذه الرؤية المثقوبة، حياتنا جميلة (ينظر اليها متسائلا).

قاسم: وصال، لماذا وقفت الى جانبى بالامس (تنظر اليه بحدة).

وصال: كان ثمة ثقب ابحث عنه، فوجدت ثقوبا عارية.

قاسم: انا حمار كما قال ايمن رمضان اليس كذلك..؟ (تقترب منه وتجلس).

وصال: اعرف انك حمار.

قاسم: انا حمار واستحق الموت اعداما بالرصاص (تفتح ربطة شعرها).

وصال: اعرف ذلك ايضا، (تلعب بخصلات شعرها وفجأة).

قاسم: نفذى حكم الاعدام، اقتلينى قبل ان تقتلى مبادئى واحزانى واحزان الهزيمة، هيا نفذى (يذهب ويتناول البندقية ويناولها) ولكن قبل ان تفعلى، تذكرى جيدا المسافة، واستذكرى الارقام من ٣٢١ ولاتنسى، (يذهب ويجلس فوق الكرسى المقابل لها)، ان مشوار النجاح يبدأ بخطوة وينتهى بخطوات، هيا يا وصال، تأكدى من خطواتك، هيا نفذى بقوة ٣٢١ آه) (يرمى بنفسه على الأرض) (ينهض بقوة ينظر اليها بحدة ويتجه اليها ويرفع بيدها البندقية ويمسكها بقوة)، لماذا لم تنفذى ايتها البلهاء؟

وصال: لم تخبرنى اين تريد الرصاصة، فى رأسك، ام صدرك، ام ظهرك؟

قاسم: سؤال مهم ووجيه (يضحك بسخرية) ها ها، لقد تركنا الجسر خلف ظهورنا، ايتها الزوجة العزيزة، خذى مكانك جيدا، قفى خلف الثكنة هكذا صوبى فوهة البندقية الى الجمجمة وحذار، ان تفقدى توازنك، يجب ان تنطلق الرصاصة، بكل هدوء واتزان (يتجه نحو الكرسي) اريدها فى الجمجمة لاتنسى التعليمات (يجلس فوق الكرسي) هيا صوبى نحو الهدف ، بكل هدوء وثقة، ليس بين الرصاصات مسافة ٣٢١، ياى (يقع على الارض ولايتحرك ــ تتقدم نحوه وصال بسخرية).

وصال: ها ها زوجى قاسم صبرى، ما معنى ان يكون الانسان ميتا؟ ما معنى ان تسجل انسحابك من الحياة بميتة رخيصة كهذه؟ اذا اردت ان تعرف سر الهزيمة، فيجب ان تنتقل من اللعب بالاشياء الى طور التفكير بها، انت فى طور الهزيمة، ولم تتجاوزها الى التفكير فيما بعدها، انس الجسر ياقاسم انس الجسر (بقوة) (ينهض ويمسك بها، يسحبها نحو البرميل يحاول ادخال رأسها فيه) لم يعد لديك ما تفعله، هيا ادفعنى نحو الهاوية وانا سأقاوم بقوة.

قاسم: وصال أيتها البقة، نفذى حكم الاعدام قبل ان اقتلك.

وصال: الالم العظيم يكون دافعا للعمل العظيم، هل تتألم؟ (رأسها فى البرميل).

قاسم: سرب من الطيور كان يتطاير فوق الجسر، الاشجار... الرمال تتلوى من الخوف، الدماء تنزف (يتركها مبتعدا) كان الطقس باردا (يرتعش).

وصال: انت تتألم يا قاسم هيا ابك (خارج البرميل، يلتفت اليها ويمسكها من رأسها يرفعه حينا ويخفضه حينا)

قاسم: وصال أيتها البقة السخيفة، انا لا أبكى مثل النساء (يبكاء)

وصال: ابك وطهر قلبك ابك ايها التعس، وسأغسلك بماء عينى هـ هـ هـ (تبكى وصال وتتجه به نحو السرير)

قاسم: آه (يرفع رأسه لأعلي ويبكى) ما عدت اتحمل، كان البرد قارصا، والطيور تتطاير والصراصير تختبىء منى حتى لاتموت، قالوا تحركوا، تحركنا، انسحبوا، انسحبنا انا لن اتحرك الآن (عند نقطة المنتصف) نعم لن اتحرك، ولن أتزحزح من مكانى، انا ارفض البيع، ارفض، ارفض (يرتمى على الارض ـ تقفز نحوه وصال ببطانية وتلحفه بها)

اظلام كامل

المشهد الثانى

قاسم: فوق السرير ــ الطبيب يغلق حقيبته متحدثا الى وصال.

الطبيب: تبدو حالته سيئة، يجب ان يتناول كفايته من

الطعام ياوصال.

وصال: لقد فقد توازنه تماما البارحة،

الطبيب: راقبيه جيدا ياوصال، انا اعرفه تماما، واعرف كيف يفكر.

وصال: ولكنك لاتعرف كيف يعيش، لقد نصحته بالراحة والنسيان.

الطبيب: اخشى ان تعاوده نوبة الانهيار مرة ثانية.

وصال: دكتور نمير «بحزن» انا اترقب ساعة هذيانه، بفارغ الصبر (بشرود).

الطبيب: عفوا... لماذا؟

وصال: لقد رأيته يسقط قبل ان يقع (تقف) هل تتصور، ان يبني الانسان جسرا من الحب، ثم لايمارسه، ولايعبره، (تضع يدها فوق كتفيها متلحفة بالغطاء وكأنها ترتعش - يقف خلفها الطبيب).

الطبيب: وصال، انت ترتعشين.

وصال: استشعر الدفء في المكان وهذا يكفي (تتلفت اليه بقوة) عفوا دكتور، هل سيموت؟ اقصد هل (تذهب بعيدا) انا سخيفة سؤال فج.

الطبيب: كوني قريبة منه ليزداد ثقة بالحياة والامل، مازلت اذكر يوم زواجكما، كان جميلا، رغم فارق السن الذي بينكما.

وصال: هو يريد ان يعبر الى قلب الضفة الآخر، ولكن عليه ان يبدي قليلا من التعديل اولا (بقوة) ولكنه لايريد ان ينسى.

الطبيب: كنت جميلة، حينما اخبرنا قاسم، انه ينوي الزواج، دعونا لكما بالتوفيق، كان قاسم وحيدا، بعد الهزيمة، الوحدة عدو الانسان، لذلك كوني قريبة منه.

وصال: هناك ما يشغله عني منذ تزوجته سبع سنين وانا افقد نفسي معه.

الطبيب: الم تفكرا بالانجاب؟

وصال: انه عاجز لايستطيع (بخجل وحزن) هكذا قال الطبيب (بقوة) دكتور نمير، انا لا ابحث عن اشياء غامضة في حياتي معه، بقدر ما ابحث عن ارض صلبة امارس عليها الحب سألني يوم زواجنا لماذا قبلت به زوجا رغم فارق السن؟ قلت له اريد ذلك، اريد ان اعيش بصحبة رجل قبل ان يمضي قطار العمر، لقد وافقت على الزواج منه، لانني اعيش فراغا قاتلا بعد فقداني ابي، مع الايام احببته.

الطبيب: ولكن الحب الذي لا يحبل، ينضب ويموت.

وصال: وانا ارفض ان اموت جافة ويابسة.

الطبيب: هل تعلمين ما العلاقة بين الانسان والديناصور، انه الانقراض، نعم (يحرك رأسه) الديناصورات تنقرض، لعدم قدرتها على التلاؤم مع ظروف الحياة الجديدة بظهور الانسان المفكر، وهذا الكائن المفكر، استطاع بعقله وجسده التكيف مع البيئة، وبرغم ذلك سينقرض قبل ان يموت، هل تعرفين كيف؟

سينقرض الانسان ، لانه لايمارس متعة الصراخ، في وجه الانسانية الظالمة المطعمة بالالم، والجهل، والبيروقراطية، (بهدوء) لقد استسلم، بعد ان وقع على الاتفاق، وبالتالي سينقرض.

وصال: وانا ارفض الانقراض الرخيص والبشع، ارفض ان يموت الانسان مهزوما، يجب ان يحقق قاسم انتصارا واحدا على الاقل.

الطبيب: انت تحبينه يا وصال إذن ليكن الحب، هو الاسعاف الاول، من اجل التناسل والبقاء، (تجلس فوق الكرسي) انت انسانة عظيمة.

وصال: انا قطرات الماء التي يغسل بها عاره (بهدوء وشرود)

الطبيب:كلنا نحتاج الى قطرات ماء طاهرة نغسل بها ذنوبنا (يقترب منها ويجلس امامها فوق الارض نصف جلسة) قبل ان تنقرض بقايا قاسم جددي قلبه بالحب، ببناء جسر متناسل من العلاقات، انه يحبك (يبتسمان لبعضهما - ينصرف الطبيب - تقف تتحدث مع نفسها).

وصال: الجسر، هذا الجسد الاخر، المهيأ للعبور الى رئة الضفة الاخرى، ذكرى اليمة، لماذا تركوا الجسر؟ (تقترب من السرير) قاسم صبري، زوجي المأزوم يجب ان تعبر الجسر، لن اتركك تموت مهزوما ووحيدا،يجب ان اقيم بيني وبينك جسرا من الحب، ومن اجل التكاثر، ليس الحلم حلما وليس التحقيق مستحيلا، ليس حلما وليس مستحيلا (تدفع بالسرير للخارج مكررة العبارة الاخيرة - اظلام كامل).

الفصل الثالث

المشهد الأول:

يدخل قاسم يقفز بالحبل متحدثا بحماس شديد بينما

قاسم: وصال أيتها العزيزة، أما آن الوقت، ان تطلقي الرصاصة علي؟ (يتقدم وتوقفه)

وصال: فليقتلك طيشك الشيطانى يا قاسم صبرى، انا لا اقوى على فعل ذلك (يرمى بالحبل بجانب الدلو ويتجه نحو اللوحة)

قاسم: ولماذا لاتقوين على فعل ذلك؟ منذ تزوجتك، وانا وحش فى صورة انسان.

وصال: وانا لا اراك إلا انسانا، لذلك ارفض القتل (يمسكها بقوة)

قاسم : انا وحش ولاتظهر وحشيتى إلا عندما احك بجسدى (تفلت منه بقوة)

وصال: كفاك تجريحا، لماذا تتعمد ذلك؟!

قاسم: انا أسف يا سيدتى، لقد جرحت منذ بداية ميلادى، هل تعرفين تاريخ ميلادى يامدام قاسم صبرى؟

انه تاريخ هزيمتى، منذ نعومة اظفاري، وانا اسمع كلاما جميلا عن الوطن، كنت اصدق كل ما يقال عن الوطنية، وكبرت مع ذلك الصدق الغريزى، ولكننى حينما مارست الشك عرفت جل الحقيقة، هل تعرفين ماذا عرف؟، سأريك ماذا كانت تكتب الصحف من شعارات (يتجه نحو البرميل، يتناول منه كومة من الصحف البيضاء ويقرأ بصوت عال، اننا نطمح الى سلام عادل وشامل، قواتنا العربية ستسحق الاعداء، الفقر بالعقل ثم القوة، بند نساه العرب الشعوب العربية الاسلامية شعوب انسانية الف يلقى بالصحف فى البرميل، هل تعرفين ماذا سأفعل الان (يقترب ويصعد فوق السلم الذى يعلو البرميل يحاول فك سرواله وقبل أن يبدأ تحدثه وصال)

وصال: ماذا ستفعل ايها الأحمق (ينظر اليها من فوق الدرج)

قاسم: ببساطة سأرمي بالتصريحات يجب ألا نقول كلاما اكبر منا يا وصال، منذ ٤٨ وقواتنا القيادية العربية والاسلامية تتحدث عن تعداد جيوشها المسلحة بأضخم الاسلحة، من قنابل ومتفجرات، وصواريخ عابرة للقارات، ودبابات (ينزل ويتحدث) كنت استمع الى تلك التصريحات واصدقها لدرجة الايمان وتصورت اننا سننتصر، ولكن المعركة اثبتت عكس ذلك اننا فاشلون يا وصال.

وصال: انت تعيش هذا الفشل بمفردك، كان عليك ان تواجه، لقد انسحبت.

قاسم: لقد جاءت الاوامر العليا، تأمرنا بترك الجسر والانسحاب.

وصال: وتركتموه وكأنكم لم تفعلوا شيئا تركتم المكان، وكأنه فضاء واسع وممتد، ماذا فعلتم لتواجهوا الهزيمة منذ ٤٨ حتى الآن؟ الامور تبدلت، وانت كما انت، تدين مراحل سابقة ومراحل اخرى قادمة.

قاسم: كيف حدث كل هذا ياوصال..؟

وصال: كل الامور الكبيرة والخطيرة تحدث نتيجة تراكم وتهاون، انظر الى الناس ما عادوا كما كانوا، تبدلت المفاهيم، وتعطلت كثير من القيم (تضحك بسخرية هادئة) كان ابى يعلمني ان العدل هو غاية القوة والحق معا، وذلك معناه ان يؤدى كل فرد واجبه نحو ما يمتلك ويخصه كان يقول لى قبل ذهابى الى المدرسة ابنتى وصال بالحنطة والحكمة، يحيا الانسان هذا ما علمنى اياه ابى، ان عالمى هو ما «أراه، وما استطيع ان أراه امامى، واطمح اليه دون نفاق او مجاملة.

قاسم: لقد اصبح النفاق والمجاملة رحيق الحياة اليومية، اين اجد الحقيقة من بين هذا الغبار؟

وصال: الحقيقة التى ينشدها الفلاسفة والمؤرخون الكبار، ستجدها فى الشارع وبين وجوه الناس المعفرة بالتراب، وأصحاب البقالات وبائعى البالة.

قاسم: الى ماذا تريدين ان تصلى ايتها الفيلسوفة (تقترب منه خطوتين)

وصال: إن الجماعة، عين واحدة لاترى كل شىء، كن بين الجماعة ياقاسم.

قاسم: الجماعة أيتها اللعينة، كلهم ذئاب وكلاب، (يلف حول وصال بعصبية).

وصال: ان كانوا هم الكلاب فكن انت الصقر، ادخل الى قلوب الناس واسس معهم ذلك الجسر الجديد (تقف امامه «صوت الموسيقى وقطرات الماء»، تتراجع وصال للخلف).

قاسم: الجسر.. تحترق ذاكرتى كعقب السيجارة، وتندس بقايا الذاكرة مع الجسر تحت وسادتى كطيف دموى، ذاكرتى تتوحد مع الطيف والحلم، ذاكرتى هى الحلم، هى الجسر المهيأ للعبور، الى جسد الارض.

وصال: ذاكرتك هى الارض...؟ (تقف ويعود للوراء).

قاسم: انه العبور من ربيع العمر، الى خريف العمر، آه..آه.. من اَهتى تنزلق اَهتى من جوفى مع ثلاثة حروف غامضة ومشوهة ج. س .ر حروفا تندفع الى يدى المرتعشتين (يحرك يده دلالة الرعشة) فترتعش قدماى وكل جسدى، انى ارتعش (يقفز) من اَهتى اخاف من حروفى.

(ينظر اليها ويصرخ بقوة) وصال ، ارتعاشة الجسد تجعلنى استجدى الدفء (يتناول الحبل ويناولها طرفه يبدأ يلف الحبل حول جسديهما ـــ تصاحب لف الحبل حركة ضوئية) هل ترتعشين ياوصال؟ انت ترتعشين، زمليني يا وصال، دثريني بجسدك الحليبى (يلف الحبل وبشدة) آه... ياحليب الدفء الابيض (وصال تصرخ وقاسم يصرخ ويقفز).

وصال: توقف عن هذا الفعل ايها الطفل، انت تؤلمنى.

قاسم: آه لو اطلقت الرصاصة ذلك اليوم، آه لو شممت رائحة البارود، لكنت الآن شخصا اَخر.

وصال: اللعنة على الهزيمة، اللعنة على اغتراب الروح والجسد اللعنة (تبكى) «تقع على الارض تواصل كلامها والبكاء معا، قاسم صبرى، انت عنوان الخيبة التى لن تنتهى، انت اغتراب الروح والجسد» (يصعد قاسم فوق الدرج يعطيها ظهره ويتكلم بصوت مرتفع).

قاسم: انا قاسم صبرى عنوان الخيبة نعم، هذه التمتمات والادعية كنت اقولها من اعماق نفسى والتى حاصرتها الخيبة (تقف وراءه فوق السلم وظهرها اليه).

وصال: ياليتنى اطلقت الرصاصة عليك ولكننى عاهدت نفسى بحق كل الخيبات، ان اكون وفية فى مساعدتك وخلاصك منها (يلتفت اليها).

قاسم: وانا ايضا كنت قد وعدت نفسى بحق الجسر ألا اعبره إلا وانا منتصر، واقسمت ألا انسى الرصاصة، والبارود، (تنزل من فوق الدرج).

وصال: واين انت الان من كل هذايا قاسم صبرى (تقفز ويقف خلفها ويتحدث بهمس).

قاسم: لقد كنت مع ايمن رمضان واشرف عبدالطاهر، ومحمد عبدالبارى فريقا وقلبا ودرعا واحدا، (تخطو خطوة للامام).

وصال: لقد جمعتكم الحرب والاستعمار والعدو الغريب، فكنتم واحدا فى كل شىء (يتبعها).

قاسم: ولماذا لا نتحد الان؟ هل يجب ان تكون هناك حرب وعدو حتى نتحد؟ (تلتفت اليه متوسلة).

وصال: قاسم صبرى، دعك من هذا الحوار، من هؤلاء الذين تريد ان تتحد معهم؟ لقد تغير الناس وتحولوا من حب الى كراهية، من تعاون الى حقد، اصبحوا يقدسون المال، ويؤلهون بعضهم.

قاسم: أليست هى الجماعة التى تريدين ان اعيش بينها؟!

وصال: هؤلاء هم الضعاف وانا اريدك بين الاقوياء.

قاسم: انا ارفض ان اكون شيئا اَخر.

وصال: اتوسل اليك ان تقتل الضعف الذى فى داخلك.

قاسم: انا لست ضعيفا، من قال لك ذلك ايتها الخبيثة؟!

وصال: انا خبيثة؟

قاسم: نعم خبيثة، انت تشيرين الى عجزى الجنسى، اعترفى من هم شركاؤك؟

(يمسك بيدها يلويها) اعترفى ايتها التفاحة الفاسدة لقد كشفت مؤامراتك، نحن تركنا الجسر بمؤامرة كما اننا بنيناه لاجل مؤامرة.

وصال: اتركنى، انت تقتلنى آه.

قاسم: يجب ان تموتى ياخبيثة، انت جاسوسة ارسلها الاعداء لمحاصرتى من هم اعوانك؟ تكلمى يا دودة القز (يرمى بها على الارض ويضع قدمه ضاغطا عليها) تحدثى يادودة القز.

وصال: آه

قاسم: لماذا تصرخين كالقردة التى فقدت وليدها، هل تريدين ان اشاركك الصراخ خذى آه ، آه.

وصال: قاسم لقد كانت الهزيمة اكبر واقوى منك، رأسك هذا تعتمه الضوضاء، لذلك انت وحيد، منذ تزوجتك، وانت تهرب، وتراوغ وتماطل من اجل تجاوز الهزيمة، التى فى داخلك، انت لاتستطيع ان تهزم العالم كله، لاتستطيع (يجلس بقربها ويبكى بينما تواصل كلامها) انت مسكون بجراثيم الخيبة، والنكبة، تجاوز من اجلي واجلك واجل السلام.

قاسم: (ببكاء) انه سلام وهمى يا وصال، كيف اسالم من

هزمونى، وقتلوا الطفل والرجل والجندى الذى بداخلي (يواصل البكاء) تقف وصال.

وصال: انا مسكونة مثلك بتاريخ البطولة، كنت احدث نفسي قائلة ثمة حرب قادمة فى الطريق، الارض التى تنجب الابطال، لن تبخل على احفادها بفارس يقود ثورة (تدنو منه وتأخذ، بيدها) الثورة لم ولن تنتهى بعد بعض البيروقراطيين والبرجوازيين السفلة صاروا فى مواقع السلطة، وبعض الارهابيين والمتطرفين يقتلون الابرياء من الناس تحت مظلة الخطاب الدينى، ولكن الثورة لن تنتهى، هناك حرب اخرى قادمة، وفى النهاية لايصح إلا الصحيح (يدور الكلام السابق بين الزوجين وكأنهما يتنزهان فى مكان ــ فجأة ينظر اليها متأملا مذهولا).

قاسم: لماذا انت اثنان يا دودة القز؟ لماذا انت واحد معك، وواحد معى، لماذا (تركض تصعد فوق السلالم).

وصال: اوصانا لينين بأن نحلم، وانا مع جماهير الشعب، لذلك انا اثنان (يركض يصعد ويقف قبالتها)

قاسم: الحلم كان ان نعبر الجسر، ولكننا تركناه أووه ياللجنون كم كنت غبيا، دع الجماهير تحلم (ينزل)

لقد كنا نحلم بالعبور فى تلك الليلة، وكباقى الجند، كنت اطمع ان اطلق الرصاصة من فوهة البندقية (يتناول البندقية) وحين تركنا الجسر، تصاعدت من اعماقى كراهية ما عرفتها من قبل، كراهية تشبه فقاعات الصابون المتماسكة، ان كراهيتى لنفسي كراهية متماسكة كان يأتينى سراب آخر كل ليل،واتخيل اننا سنعود آخر الليل الثانى ونعبر (بسخرية ويبتسم) خيال سريالي، انا لم اخرج بعد من جراثيم الطوطم الاول لم اخرج بعد

(ينهى كلامه عند نقطة المنتصف، طرق الباب - يدخل اشرف عبدالطاهر - تنظر اليه)

وصال: قاسم ضيف آخر من زمن الهزيمة (تخرج)

اشرف: وجدت الباب مفتوحا فدخلت، لماذا تحمل البندقية (بتردد وخوف)

قاسم: لاتخش شيئا يا اشرف لقد صدئت الرصاصة التى بداخلها كما صدئت جيوشنا العربية، من كثرة التخزين (يجلس قاسم فوق الكرسى وبيده البندقية ويجلس اشرف فوق الدرج مواصلا كلامه بسؤال) ما اخبار تجارتك يا أشرف؟

اشرف: لا احب هذا النمط من الاسئلة الاعلامية المجوفة، الوقت هو المال، وانا حريص على وقتى اسألنى سؤالا ينقلنى الى اجواء الحياة العملية؟

قاسم: اريد ان اعرف سر الهزيمة يا اشرف عبدالطاهر.

اشرف: هزيمة ماذا ياقاسم صبري؟

قاسم: هزيمة الاشياء التى لها رائحة وطعم ولون.

اشرف: (يقف وفى حالة تذكر) ولكن الجسر لا رائحة له.

قاسم: ينهض انت تعترف اذن، ان تركنا الجسر كان هزيمة.

أشرف: ينزل لقد صنعنا الهزيمة بأيدينا يا قاسم.

قاسم: نعم اوافقك، لقد نبعت الخيبة من كل شيء.

أشرف: ولكن كان علينا ان نواجه الحقيقة، بقوة واصرار وصمود.

قاسم: يتحدث بشرود الصمود من اجل التجاوز.

أشرف: انظر مثلا الى ايمن رمضان، لقد تحول من انسان وطنى وثائر الى انسان ادعائى، ترك البندقية واشترى قوت عياله وقوته مقابل الجسر، انه الآن يمتلك اكبر ملهى ليلى، يروح فيه عن القلوب، التي ذاقت مرارة الهزيمة.

قاسم: وانت ماذا فعلت يا أشرف؟.

أشرف:(بهدوء وحزن) أعترف لك اننى قد بعت التذكرة، واشتريت آدميتى (بفخر) انا أملك الان مجموعة مكاتب للسمسرة والعقارات، امنح الفقراء فرصا للحياة، ادفع بهم الى ارض اخرى، ليعيشوا من اجل قوت عيالهم، ولكن انت ماذا فعلت ياقاسم صبرى، استاذ للفن التشكيلي، طظ لقد قدمت استقالتك من المعهد، انت الآن لاتساوى إلا جنديا متقاعدا، يحب الحديث عن الماضى يقتل وقته فى الانزواء ورفض الواقع.

قاسم: هل تطلب منى ان اقبل بواقع مهزوم كل رجالاته؟!

أشرف: كلنا قبلنا، ووقعنا.

قاسم: ومع ذلك لم يحدث شيء لم يحدث تغيير، كنا نحارب من اجل قضية ومصير، وتغيير واقع مؤلم، الى واقع طيب وجميل، هل كنا نحارب من اجل قضية دولارات وعقارات وملاه، هل الوطن الذى كنا نريد، هو ما تتحدث عنه يا أشرف؟

أشرف: ثق بي، وناولنى جواز سفرك سأجد لك فرصة عمل فى احدى جامعات امريكا، سأخلق لك فرصة جديدة

للحياة والاعاشة.

قاسم : هل ستمنحنى وطنا جديدا؟!

اشرف: ثق بى.

قاسم: امنحك الثقة؟! انا لا املك الثقة فى نفسى فيكف بك انت؟

أشرف: وبماذا تثق اذن؟ بالبندقية والبارود، هذا هراء اسمع يا قاسم، الناس لاتريد الحرب ولا البنادق انهم يريدون السلام والسكون دون حرب او رعب او حركة ضوضائية (بهدوء) هل تعرف بماذا يتميز انسان اليوم ... اصراره على الاغتصاب، اغتصاب معاشه فى سلام، وسكون وبكل الوسائل المتاحة.

قاسم: السلام بالتقسيط (شارد)

أشرف: افضل طريقة.

قاسم: اذن انا قررت؟

أشرف: ثق بنفسك اولا وقرر بعدها (سخرية)

قاسم: اشرف عبدالطاهر، هل تريد ان تعرف من انا؟ (يتناول البندقية ويوجهها لاشرف) انا ذلك العربي المهزوم، الذى كان يقول ولايفعل فضاعت منه الحقيقة فى زحمة الاكاذيب والمبالغات، (يصدر صوت من البندقية) انا ذلك العربي المهمش، الذى كانت تحدثه امه عن انتصارات العرب فى البادية والصحراء وهزائم العدو (يوجه اليه البندقية) سجل عندك، العرب لاينتصرون إلا فوق السرير، انا ذلك العربي الممزق بين أقنعة الحقيقة، واقنعة الخيال السديمية، (يضع البندقية فوق صدره)انا ذلك العربي الذى يكذب كل يوم، على البقال والفران والاطفال والمرأة، اكذب من اجل ان اعيش اكذب لاصبح قويا، ولكننى الآن ارفض ضعفى، لقد قررت ان اشطب لفظة الهزيمة من قاموس اللغة العربية المدجنة، سجل عندك انا ذلك العربى الذى رفض ان يموت رخيصا (يطلق الرصاصة ـ يصرخ اشرف وهو يركض خارجا ـ «اظلام كامل».

المشهد الثانى

حبل الغسيل تعلق عليه اللوحة التى كانت تصاحب كل المشاهد ـ الشجرة السمراء يميل لونها للاخضر ـ قاسم يضع قرطاسا جديدا وصال ترتب المكان

وصال: كيف كان نومك البارحة؟

قاسم: لقد رأيت احلاما وكوابيس.

وصال: اتركنا من الكابوس، وحدثنى كيف كان الحلم؟

قاسم: كان ضبابا يعم المكان ويعبقه برائحة سائل أخضر.

وصال: هل ميزت الرائحة (يجلس فوق الدرج)

قاسم: ليس بالتأكيد، ولكن بالتقريب هى رائحة تشبه رائحة الاخصاب (تقترب وتجلس قبالته)

وصال: بدأت تقترب من الارض.

قاسم: كان السائل يتساقط بغزارة لقد فقدت توازنى حين تركنا الجسر، ومشينا وفى الحلم كنت ارتجف بسبب ذلك السائل المكون من قطرات العرق الفاسد (تقترب منه اكثر).

وصال: بدأت تقترب من الولادة الحقيقية.

قاسم: هل تتصورين ان يبنى الانسان جسرا، ثم يتركه ولايعبره (يغير من مكانه ويتجه نحو نقطة المنتصف بينما تجلس وصال القرفصاء).

وصال: هل كنت تلحظ شيئا خلف الجسر يا قاسم؟

قاسم: كنت ارى كل الاشياء، ولكن الاشياء التى كنت اريدها ليست من بينها، كان الضباب والغيوم تتراكض وكأنهم قطيع مهتاج وحشة مرعبة ياوصال، كنت ابحث عن شخص آخر احاوره، ما ارعب الوحشة اذا انقطع الحوار مع الآخر، (يجلس يبكى مثل الطفل تقترب منه).

وصال: ابك ايها الطفل الحزين بكاؤك وحوارنا يكشفان عن خفايانا الذهنية (ترفع رأسه) هل لديك شجاعة كافية حتى تخوض فى امور داخلية....؟

قاسم: مثل ماذا؟

وصال: مثل الشهوة والرعب والفرح؟

قاسم: انا انسان مسكون بالظلمة، انى فاشل (تأخذه من يده ويقفان)

وصال: بل انت احد اولئك المنفيين، الذين بإمكانهم ان يزعزعوا كل الشرق المتوسط، لاعادة حساباته فى كل شيء لقد اطلقت الرصاصة يا قاسم فى وجه الضوضاء والثرثرة لقد تجاوزت جزءا من الهزيمة.

قاسم: انه وهم لقد كانت الرصاصة متأخرة واكلها الصدأ

وصال: ومن منا ليس بغارق فى وهمه اذا كان جميلا وقويا؟!

قاسم: كـان علينا ان نعبر الجسر، ونطلق الرصاصـة هناك فى الضفة الاخـرى، ولكننا فشلنا، وبـالتالي فشلت، حتى اصبح الفشل جزءا من حياتى اعيشه واتحايل عليه.

وصال: ولكنك فنان

قاسم: فنان (يضحك بسخرية)!! يسخط المجتمع على الفن، وكل الفنانين.

وصال: وكذلك يسخطون على الحب

قاسـم: (يبتسم بسخرية) الحب! تفلى على وجهـى، اذا كان ثمة حب

وصال: كن انسانا عاديا حتى تكون منتصرا، لاتنظر الى من اهم اكثر منك تفوقا، انت انسـان فنان وناجح، اريدك ان تخلق امرأة فـريدة وجـديدة تجعلها فى حيـاتك شيئا جميـلا، بل كلا منسجما وليس منفصـلا، امرأة تنفعل بك وتنفعل بها وتنـدمج معها وتـدخلان فى حـوار لاينتهى (تبتعد عنه مسـافة ــ ينظر اليها بجدة)

قـاسم: وصـال' لماذا المسافـة بينى وبينك متسعـة(يقترب ويمسكها) ماذا تخفين تحت ثيابك هذه..؟ (تتراجع للخلف).

وصـــال: اصعب شيء، هــو ان تفعل كـل شيء فى اول محاولة.

قاسم: يادودة القز اللعينة، انت انت لست زوجتى فقط، بل امرأة حقيقية، والمرأة الذكية ليست فيك، لقد تحايلت ووقعت.

وصـال: قاسم صبرى انت وانـا قلبـان يخفقان بـالحب فى موقع واحد ولكن جغرافية المكان متباعدة منذ سبع سنين.

قـاسم: سأجعلها قـريبـة، دعينى اتقدم خطـوتين فقط من جسر النصر، دعينى امتلى بك يـاوصـــال، اذا لم افعل فسـوف أموت ثـانية، بل فى ذرة انشتاين وبسرعتهـا اتوسل اليك دعينى اقترب.

وصال: هل تـريد ان تعرف كيف حـدثت الهزيمة يـا قاسم صبرى، كان الخطأ فى كل خطوة غير مستعد لها كنت تتقدمون ببطء وفـزع فى آن معـا، كنتم مندهشين بـذلك العـالم الجميل، الـذى يقع فى الضفـة الاخرى، وكـان المدى يتسع امـامكم كلما تقدمتم ومـا هى إلا خطوات ومسافات غير مستعـد لها، حدثت الهزيمـة وتـركتم الجسر واقفـا وحده يبعـد عنكم رصـاصـات العدو (يهوى على الارض ويرتجف)

قاسم: (بقـوة) آه... هذا اللوجوس يمزقنى، يفـزعنى لا اريد ان اموت مهزوما يـاوصال، لا اريد يما الحقينى يايما، الحقينى يـايما، لا اريـد ان امـوت (يبكى كـالطفل) تقترب وتضمـه الى صدرها مواصـلا كلامه وصال... العالم ملء بالاثـام والذنوب يجب ان يتطهر العالم ياوصال، يجب ان يتغير.

وصــال: عد الى وعيك يـاقاسم، من اجلى انـا (تبكى) تصرخ ايتها الاحزان اتركيه، من اجلي.

قاسم: ايتها الاحزان اتـركينى اريد ان انسى الهزيمة، اريد ان اكون انسانـا عاديا (تقترب وصال من دلـو الماء تبلل يديها بالماء وتمسح به وجه قاسم)

وصال : علينا ان نتجاوز الهزيمة معا ياقاسم.

قاسم: انـا احلم برحم دافء يـاوصال، هل تشـاركيننى هذا الرحم..؟

وصـــال: لقـــد ارتجفت مـــرة بين ذراعيك، هل تـــرانى متماسكة...؟ بداخلي فراغات تشتاقك.

قاسم: سأتجاوز الهزيمة من اجلك انا يـاوصال (يقفان معا ببطء) ما عاد هناك شيء اخاف ان اخسره، إلا انت.

(ينظر اليها ــ يتناول يديها ـ يقبلها ـ تبتسم ــ تترك يديه وتـزحف بالكرسى وطاولـة الـرسم للامـام قليلا ــ ويسألها فجأة) الى اين وماذا تفعلين...؟

وصـال: سـوف اقترب منك لتـزداد ثقة اكثـرا المدى بيننـا واسع، ليس غيرنـا فى هـذا المكـان احـد، لنعمل على تـرسيخ قواعـدنا حتـى تقترب بيننا المسـافات والخطـوات (يقترب منها مبتسما ومتأملا)

قـــاسم: اريـد ان اقيـم بينى وبينك وبين الارض جسرا من الحب يا وصـــال (تقترب منه تقبل رأسه (جبينه) وتتنـاول يده التى يرسم بها وتقربها الى حيث صدرها مبتسمة)

وصال: هذه اليد وحدها هى القادرة... انها الجسر.

(يبتسمان ـ تجلس فوق الكرسي كالاميرات ـ يتناول قاسم فـرشاة الالـوان (الـرسم) (يحدث اظـلام على مستوى المكـان تنخفض الاضاءة عند قاسم ووصال اثنـاء الرسم ـ اظلام لكل الخشبة بينما نرى قاسم ووصال).

* * *



العالم بين يديك
شبكة الانترنيت

فاضل فضة *

اخترع الانسان اللغات كأداة تواصل مع الحياة ومع اخيه الانسان، فدون وكتب وتناقل وتفاعل عبر تاريخ طويل للحضارة البشرية، واستمر التطور والتفاعل، وتطورت ادوات التفاعل، وتقدمت التقنيات التى ساعدت على تغيير مفهوم الزمن ومفهوم المسافة، وانحسرت الحدود بين الدول معنويا، من خلال العدد الكبير لمحطات التلفاز الفضائية، حيث نستطيع ان نسمع احداث الشرق واحداث الغرب فى وقت وقوعها، بشكل لم يكن يحلم به انسان الماضى ابدا.

خلق التواصل البشرى الجديد جلبة حوار حضاري جديدة.

كل يقدم ما عنده، والكل قادر على استقبال ما يبثه الآخرون.كبر العالم بالتقدم التكنولوجي الحاسم خلال نصف القرن الماضى، كبر العلم ليقدم لنا العالم على راحة اليدين كفيلم سينمائى طويل، كبر العالم ليصغر لنا مفاهيم المسافة ومفاهيم الزمن، يسهل لنا الحصول على مصادر العلم ومصادر المعرفة، ليكتب التاريخ حيا، لحظة بلحظة بشكل جديد ووجه جديد.

---

* فاضل فضة : باحث متخصص في الذكاء الصناعي.

واستطاعت التكنولوجيا ان تقدم لنا وسائل جديدة من الاتصالات غير المرئية بشكل كبير لعامة الناس، وسائل جديدة للحوار والتفاعل البشري عن طريق استخدام الحاسبات فى مراكز البحوث والجامعات والمؤسسات الحكومية والخاصة المنتشرة فى كل بقاع الارض، وظهرت شبكة حاسبات عالمية، تؤمن الاتصال بين اليابان وامريكا مرورا بأوروبا، ومازالت هذه الشبكة تسير لتأخذ مساحات اوسع على كرتنا الارضية، لتغير من مفاهيم الاتصال الهاتفى او التليفزيونى، ولتتوسع فاتحة بابا جديدا لما يسمى بعالم الطريق الواسعة والسريعة لتناقل المعلومات، من حرف وصوت وصورة، انها الشبكة المحببة لكل رجال العلم فى العالم شبكة الانترنيت «INTERNET».

تصور انه من خلال حاسوب بثمن يقارب الـ ١٥٠٠ دولار امريكى، يمكنك التجول عبر مراكز عديدة فى العالم، تنتقل من مكان الى مكان آخر، من حاسب الى حاسب آخر، وكل واحد يقدم لك مجموعة كبيرة من المعلومات او الملفات او الوثائق او الابحاث، اضافة الى عدة تسهيلات تبدأ بتبادل الرسائل وتنتهى باحضار الملفات التى تختارها، كل ما هو مطلوب ان تكون فى احدى الدول المشتركة بهذه الشبكة عن طريق مؤسساتها التعليمية او بعض الشركات الخاصة، ثم تطلب اشتراكا فى احدى هذه المؤسسات، واذا لم تكن فى احدى هذه الدول يمكنك الاشتراك من دولة اخرى قريبة، ولكن عليك بهذه الحالة ان تدفع اجور الهاتف المكلفة بين دولة واخرى.

بعد الحصول على ذلك يجب ان يكون لديك برنامج يسمح بالتفاهم مع الشبكة، بعدها يمكنك ان تتخيل ان العالم بين يديك.

اين تريد الذهاب الى امريكا، الدول الاوروبية، اليابان، استراليا، ام تريد ان تتعرف على ماليزيا.

ادخل الى حاسب جامعة سنز فى جزيرة بينانج الماليزية، تتصفح ما هو موجود من المعلومات، تتعرف على منشآتها، تعرف ان الجسر الواصل بين الجزيرة وبين الارض الماليزية هو اطول جسر فى شرق آسيا حيث يبلغ طوله حوالى ١٣ كيلومترا، ٨,٥ منها فوق الماء تكتشف انك بحاجة الى دفع ضريبة من اجل عبوره وينصحونك بعدم التوقف عند العبور.

تريد ان تغير ماليزيا، تريد ان تختار من اللائحة الهامة لشبكة العالم الواسع «WORLD WIDE WEB» او «WWW» ام تريد ان تتعرف على احدث الاسطوانات الامريكية، الامر سهل ما عليك إلا ان تختار من هذه اللائحة تختار من احد المخازن العديدة، تدخل الى حاسوبه، تتصفح ما عنده من الاسطوانات الموسيقية ثم تنتقى ما تريد، فقط عليك ان تملأ الطلب الجاهز على شاشة حاسوبك، بعدها تستطيع الدفع مباشرة عن طريق استخدام احدى البطاقات المتعارف عليها عالميا. فيزا ماستركارت اميركان اكسبريس او غيرها، تملى الرقم الخاص بك، بدون ان ترى ما تكتب، من اجل حمايتك من القناصين «HACKERS» بعد عدة ايام يصلك طرد بريدى حاملا لك اسطوانتك الموسيقية التى اخترتها.

تغير مخزن الموسيقى، تنتقل الى جامعة امريكية تدخل عن طريق خدمة تيلنت «TELNET» تجد شخصا من المانيا ترسل اليه بعض الكلمات. لاتعرف من هو، فقط تعرف انه على الشبكة وهو من المانيا، قد يكون كبيرا فى السن أو صغيرا، باحثا، او اى انسان عادى، لايهم، يمكنك ان تتبادل معه الحديث وتمضى بعض الوقت بدون اى احراج.

يخطر على بالك ان تجدد اشتراكك فى احدى المجلات. او تتذكر حبك لصور وافلام الفضاء فتسأل عن مخبر لوكالة الفضاء الامريكية «الناسا» وتدخل الى مركزها، تحاول ان تجد ضالتك بين عدد هائل من الصور والافلام الرقمية المخزنة هناك.

خلف حاسوبك الصغيرة وبرفقة شبكة الانترنيت يصبح تخيل ان العالم بين يديك، حقيقة واقعة، حيث يمكنك قضاء اكثر من نصف يومك فى اجازة عالمية منوعة، سياحية، او تجارية او علمية، تمخر عباب محيط هائل من المعلومات بسهولة كبيرة.

● ما هى الانترنيت؟

اذا لم تسمع بهذا الاسم من قبل، فإنك سوف تتساءل ما هى الانترنيت؟ الانترنيت هى شبكة حاسبات عالمية مؤلفة من آلاف من الشبكات الاخرى، حيث تختلف الشبكات المكونة لها، من ناحية حجمها او من ناحية نوعيتها، كما تدار فى الوقت الحاضر بشكل مستقل.

وهى شبكة عالمية تتطور بشكل سريع جدا، اذ تضاف اليها شبكات عديدة كل يوم تقريبا من مصادر مختلفة فى كل انحاء العالم.

وقبل ان تكون هناك شبكة اسمها الانترنيت، ولدت فى امريكا عام ١٩٦٩ شبكة اسمها اربانيت ARPANET ، اذ

تشكل فريق من الخبراء بالحاسبات وفريق آخر من الخبراء بالبرامج، بهدف البدء فى بحث علمى هدفه بناء شبكة لوصل الحاسبات من نوع جديد.

بدأ عمل الشبكة عند تطوير معالج خاص لاستلام الرسائل INTERFACE MESSAGE PROCESSOR او IMP وتم وصل اربعة مراكز علمية امريكية ببعضها هى معهد ستانفورد للابحاث العلمية، جامعة كاليفورنيا بسانتا برابارا، جامعة كاليفورنيا بلوس انجلوس وجامعة اوته UTAH.

كان من اهداف بناء شبكة الاربانيت، هو تجريب نوعها وطريقة ادائها، كما كان اختبار مدى قدرتها على نقل المعلومات من مركز الى مركز آخر، ومحاولة تخفيف آثار الاعطال عندما تحدث على مستوى ادائها.

تم تصميم الشبكة بشكل يسمح باضافة مراكز جديدة لها، بغض النظر عن نوع الحاسبات كان الهدف ان تتحقق كل هذه المزايا بشكل سهل وعملى.

تم اختبار الشبكة فى اول مؤتمر عالمى للحاسبات والاتصالات، الذى اقيم فى واشنطن عام ١٩٧٢ عندما استطاع الجمهور الذى حضر المؤتمر تجريبها بشكل لم تلاحظ به الجهود الهائلة التى بذلت لاخفاء المشاكل والاخطاء التى حصلت خلال العرض، مما ادى الى ايجاد انطباع ايجابى جيد.

ساعدت شبكة الاربانيت على تقديم اسس وقواعد جديدة لعمل الشبكات PROTOCOL بحيث سمحت لاى حاسب من اى نوع ان يتكيف عن طريق تطبيقها بالاتصال مع حاسب آخر نوعه مختلف عن الحاسب الاول.

استخدمت القواعد الجديدة نوعا جديدا من التكنولوجيا فى نقل المعلومات، اسمه تكنولوجيا تبديل العلب.

PACKET - SWITCHING TECHNOLOGY او PST التى تعمل عن طريق خط اتصال واحد مع عدة اقسام شبكية، اذا باستطاعتها استخدام وسيط عام للنقل «خط الهاتف مثلا» مستخدم من قبل الآخرين، وبدلا من الطريقة المتبعة فى ارسال مجموعة من المعلومات على خط خاص يمكن عن طريق استخدام PST، تقسيم المعلومات الى اجزاء صغيرة وارسالها الى خط عام هو العلب التى تحتوى على المعلومات، وعنوان المصدر والعنوان المرسلة اليه، وترسل كل المعلومات على نفس الشبكة، لتصل فى النهاية الى المكان المرسلة اليه، يساعدها بتحديد مسارها مراكز علب التبديل، وبرامج اسمها ROV-TINE تؤكد استمراراها.

بعد وصول العلب الى المكان المطلوب، تحذف منها عناوين المصدر وعناوين المكان الجديد، ثم تجمع لتأخذ شكلها الطبيعى قبل الارسال.

المعيار TCP / IP

جرب الباحثون فى السبعينات قواعد واسسا جديدة للاتصالات اسمها CONTROL PROTOCOL INTERNET PROTOCOL او باختصار TCP - IP كما طور مركز ابحاث شركة XEROX وسيطا جديدا من نوع COAXIAL للاتصالات ادى الى بناء شبكات محلية

LOCAL AREA NETWORK او LAN.

أرشيف موسيقى



شبكة تجارية

● تطور الاربانيت:

أدت شبكة الاربانيت مهمة ارسال واستلام الرسائل اليومية لشبكة الدفاع الامريكية واستطاع الباحثون استخدام الشبكة لتبادل الرسائل الالكترونية ELECTRONIC MAIL كما تطور ارسال الرسائل وتبادلها، ليصبح بالامكان لاى مستخدم او اى باحث ارسال رسالة او ملفات الى لائحة من المستخدمين بآن واحد، كما تحولت بعض المراكز العامية عن طريق حاسباتها الى ان تصبح مركزا او مجمعا للمعلومات، حيث يستطيع الباحث ان يدخل الى الحاسب والبحث عن بعض الملفات او البرامج التى تهمه ثم احضارها الى حاسبه عن طريق استخدام وسيلة

FILE TRANSFER PROTOCOL او FTP، بهدف تسهيل عملية البحث العلمى بدلا من استخدام الطريقة التقليدية عن طريق احضار الملخصات او صور المقالات والابحاث العلمية المطبوعة.

● ولادة الانترنيت:

تحولت شبكة الاربانيت الى استخدام قواعد TCP - IP، واصبحت بذلك الاساس العملي لشبكة الانترنيت، بعد ذلك انشأت المؤسسة القومية للبحوث فى امريكا ستة مراكز للحاسبات الضخمة SUPER COMPUTER من اجل تسهيل وسائل البحث العلمى للجامعات والمؤسسات الحكومية، يستطيع بعدها اى باحث حاصل على منحة من هذه المؤسسة استخدام الشبكة.

التحقت بعد ذلك عدة شبكات كبيرة مدعومة من قبل حكوماتها بالانترنيت لتأخذ هذه الشبكة صفة العالمية، ونذكر من هذه الشبكات:

NORDUNET : وهى شبكة تصل الباحثين فى دول اوروبا الشمالية وتتضمن الدانمارك، فنلندا، النرويج، السويد، وايسلندا.

CA - NET : شبكة كندية تصل شبكات المقاطعات الكندية ببعضها البعض تسهل عملية تبادل وتناقل البحوث والمعلومات بين المؤسسات الاكاديمية ومراكز الابحاث.

NETNORT : شبكة كندية اخرى تسمح بتبادل الرسائل الالكترونية والحوار الآنى

INTERACTIVE MESSAGE وتبادل وتناقل البحوث والملفات.

EARN : شبكة اوروبية لتبادل الرسائل الالكترونية والملفات والابحاث والرسائل الآنية.

PACCOM : شبكة تربط هاواى، استراليا، اليابان، كوريا، نيوزيلندا وهونج كونج.

● اثر الانترنيت:

اعتمد الباحثون قبل وجود شبكات الكومبيوتر لتناقل المعلومات والرسائل والابحاث، على الطرق التقليدية فى تبادل المواد المطبوعة «مجلات علمية، تقارير تقنية، رسائل علمية» او على المؤتمرات المحلية والعالمية وعلى المقابلات الشخصية فيما بينهم، كان الباحثون فى ذلك الوقت شبه عزل مع وجود علاقات علمية غير قوية بسبب المسافات البعيدة او عدم تكرار اللقاءات إلا بشكل نادر مما ادى الى نوع من التكرارية فى كثير من الابحاث وصرف الجهد المضاعف على نفس موضوع البحث العلمى.

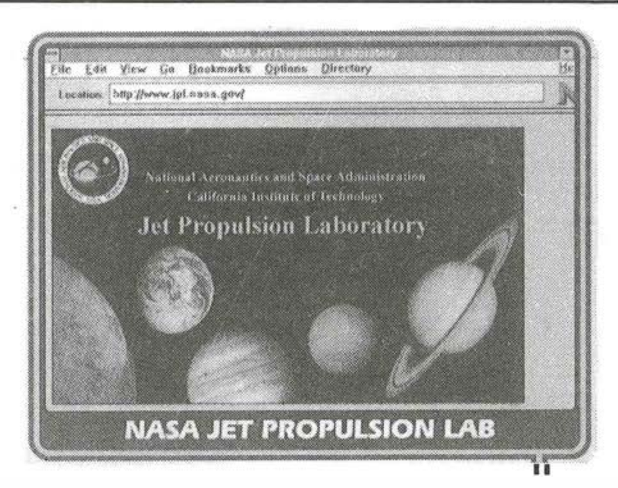
بعد وجود شبكات الحاسب وشبكة الانترنيت تغير هذا الوضع بشكل كبير، اذ يمكن لأى باحث علمى وعن طريق شبكة الانترنيت ان يعرف زملاءه الباحثين والعاملين بنفس الحقل او المواضيع المشتركة، وذلك بفترة قصيرة جدا، لاتقارن مطلقا بما كان يحدث فى السابق، اذ يمكن للباحث ان يستخدم الرسائل الالكترونية ELECTRONIC MAIL او ما هو متعارف عليه بـ

E - MAIL لبث رسائل الى زملائه لتبقى فى علب بريدهم للاطلاع عليها فى اى وقت.

كما يمكن للباحث ارسال رسالة الى مجموعة او لائحة من الاسماء بنفس الوقت او ما يسمى بـ VSER GROUP حيث توجد لوائح عديدة لكثير من المجالات والاختصاصات العلمية.

كما يمكن للباحث ان يطرح سؤالا يهمه على مجموعة من زملائه الذين لايعرفهم عن طريق صالات المناقشة FORUM ليأتيه الرد او الردود من اماكن مختلفة من العالم.

تطورت الانترنيت بشكل سريع جدا، من خلال انضمام شبكات عديدة اليها، حيث لم يعد بالامكان تقدير عددها الصحيح الذى يتجاوز الـ ١٣ الف شبكة، تؤلف اكثر من مليونى حاسب وحاسوب، تؤمن الاتصال بين اكثر من ١٣٥ دولة حول العالم، والزيادة مستمرة بانضمام شبكات جديدة،



مختبر وكالة الفضاء الامريكية (ناسا)

معلومات التلسكوب الفضائى

وحاسبات اخرى من دول جديدة.

تطورت الشبكة الى شكلها العملاق، لتصبح بدون ادارة مركزية.

● عناوين بالانترنيت:

كما أن لكل شخص رقم هاتف خاصا به، فلكل شخص عنوان خاص بشبكة الانترنيت، يأخذ العنوان الشكل التالي:

الدولة ـــ نوع المكان ـ المكان ـ عنوان الحاسب O ـ اسم الشخص

وكمثال على احد العناوين:

JFODDAU O GOLDEN - USC - EDU. US

JFODDA : اسم الشخص المستخدم لهذا العنوان

A إشارة يجب كتابتها

GOLDEN عنوان الحاسب الذى يرسل ويتلقى المعلومات

USC جامعة جنوب كاليفورنيا وهى المكان

EDU نوع المكان وهو مؤسسة اكاديمية او تعليمية

US الدولة وهنا الولايات المتحدة الامريكية

ويمكن اهمال عنوان الدولة، اذا كان المرسل والمرسل اليه فى نفس الدولة التى يتم تبادل الرسائل فيها.

هذه بعض رموز اسماء الدول

امريكا US

كندا CA

المانيا DE

هونج كونج HK

انجلترا UK

تتألف اسماء نوع المكان من عدة أنواع من الرموز منها:

EDU تعنى مؤسسات اكاديمية او تعليمية مثلا:

USC EDU جامعة جنوب كاليفورنيا

GOV وتعنى مركزا حكوميا مثلا WHITE - HOUSE GOV هو عنوان البيت الابيض، مركز الرئيس الامريكى كلينتون.

MIL تعنى مؤسسة عسكرية، مثلا ARMY MIL تشير الى تجهيزات جيش الولايات المتحدة الامريكية.

COM تعنى شركة او مؤسسة تجارية، مثلا MOVEL COM هى شركة نوفيل المشهورة بشبكات الحاسوب الشخصى.

MET مؤسسات تهتم بالشبكات

ORG كل المنظمات التى لا تنطوى تحت اى واحد من التصنيفات السابقة.

● تبادل الرسائل

بعد الحصول على مدخل ACCESS للشبكة اى الحصول على عنوان، تابع لجامعة او مؤسسة علمية او تجارية فإن المستخدم يستطيع ارسال واستلام الرسائل على عنوانه.

تتألف الرسالة من جزء اعلى عنوان المصدر مشابه لاية

رسالة مكتوبة او مطبوعة، اضافة الى معلومات تتعلق بالحاسب التى ارسلت منه، بعد ذلك يوجد خط يسمح بشرح موضوع الرسالة، والجزء الاخير هو الرسالة نفسها ،ويمكن ان تكون قصيرة، عادية او طويلة جدا، ويتحدد طول الرسالة بأمكانية الحاسب المصدر والمستقبل ومدى الزحمة الموجودة على خطوط الشبكة.

علب بريدية:

لكل مستخدم لتبادل الرسائل علبة بريد هى عنوانه حيث ليس ضروريا ان تكون موجودا على جهاز عملك لاستلام الرسائل، ان ما يحدث عند عودة المستخدم للعمل على حاسبه او حاسوبه، هو تحققه من بريده ومعرفة ما اذا كان لديه رسائل جديدة.

ويستطيع مستلم الرسائل ان يرد عليها، او ان يحولها الى آخرين بسهولة.

مؤتمرات وصحف الكترونية

تؤمن شكبة الانترنيت ما يمكن ان تؤمنه شبكات الهاتف من خلال التحدث لمجموعة من الاشخاص سوية او بما يسمى بمؤثر حيث يمكن ارسال رسائل محملة بكميات كبيرة من المعلومات الى الاشخاص الذين تهمهم، ويتم ذلك عن طريق لوائح باسمائهم تحت بنود اختصاصات معينة.

تسمح بعض اللوائح بالتسجيل التلقائى واخرى تتطلب من العضو الجديد ان يكون مؤهلاً من الناحية العملية او ان يكون عضوا فى احدى الجمعيات العلمية او الاكاديمية من اجل الحصول على لائحة لكل لوائح المؤتمرات بالاختصاصات المشتركة يمكن طلب ذلك على عنوان E - MAIL

الصحف الالكترونية

هى منشورات دورية مشابهة لاية جريدة او اية مجلة توزع عبر الشبكة بدلا من طباعتها على اوراق، وتتنوع هذه الصحف والمجلات من ناحية النوعية، منها من يحظى بمراجعة جيدة واخرى اقل بعضها يوزع مجانا واخرى تتطلب دفع اشتراك معين.

قواعد تحويل الملفات

FILE TRANSFER PROTOCOL او المشهور بـ FTP وهى طريقة لتحويل الملفات من حاسب آخر الى حاسب المستخدم، حيث يتم نسخ ملفات وبرامج من حاسبات اخرى الى مكان العمل.

كل ما يحتاجه المستخدم هو العنوان الذى تريد ان تنسخ منه المعلومات او الملفات.

بعد ذلك يمكن تحويل الملفات عن طريق الامر get ثم بجانبه اسم الملف او الملفات المطلوبة.

خدمات اخرى:

توجد خدمات اخرى هدفها تسهيل البحث عن الملفات والخدمات الموجودة بالشبكة من هذه الرسائل.

ARCHIE رسائل للاكتشاف من اجل ايجاد ملفات فى عدد كبير من المراكز المنتشرة عبر العالم.

GOPHER يمكن بهذه الوسيلة الاتصال بمراكز اخرى على الشبكة والبحث عن ملفات بصيغة اللاسلكى ASC اى ملفات يمكن قراءتها بالعين.

VERONIC وسيلة تحدد وتشكل فهارس موجودة يمكن البحث عنها عن طريق وسيلة GOPHER

WAIS وسيلة للبحث فى عدة مراكز على الشبكة وفيها يتم الحصول على مصادر من خلال فهارس لقواعد البيانات او بنوك المعلومات DATABASES

الانترنيت فى الوقت الحاضر:

كما يظهر من الكتابات السابقة، توجهت الانترنيت نحو الاكاديميين ورجال البحث العلمى منذ ولادتها، اما الآن فقد ظهر شيئان جديدان دفعا بالانترنيت لتكون شبكة عالمية ليس لرجال العلم فقط وانما للجميع، كما ذكرنا فى مقدمة البحث.

اذ ظهر على الشبكة ما يسمى WORLD WIDE WEB او WWW وهو اختراع انجزته

EUROPEAN PARTICLE PHYSICS LABORATORY CERN فى مدينة جينيف السويسرية، من مميزات هذا البرنامج تنظيم معلومات الشبكة بما يسمى باليهبرتكست HY-PERTEXT او النصوص المتصلة حيث يتم التوسع من خلال النص المعروض نفسه، مثلا عند كتابة نص ما، وعرضه على الشاشة فإننا نغير لون احدى الكلمات او احدى الجمل، وعندما نضغط على الفأرة MOUSE عندما نكون فى مكان الجملة الملونة، تأخذنا هذه العملية الى النص الموصل بالكلمة او الجملة الملونة، ويظهر لنا نص جديد فيه كلمات ملونة موصولة

بنصوص اخرى وهكذا يتم القفز من نص الى آخر باستخدام هذه الطريقة.

ولكن ما يميز الهيبرتكست الموجود على شبكة الانترنيت، انه يصل النص الاول بنص آخر فى مكان آخر بعيد وليس فى نفس المكان، اى قد تكون الكلمة الملونة متصلة بحاسب موجود فى اليابان واخرى بحاسب موجود فى كندا وآخر موجود فى فرنسا ومن هنا تأتى اهمية برنامج WWW ، وهكذا يمكن التنقل عبر آلاف الحاسبات المنتشرة حول الكرة الارضية عن هذا الطريق.

الشىء الثانى او البرنامج الثانى واسمه موزاييك

MOZAAIC تم تطويره فى المركز القومى الامريكى لتطبيقات الحاسبات الكبيرة

NATIONAL CENTER FOR SUPER COMPUTING بجامعة الينوا، ظهر هذا البرنامج عام ١٩٩٣ وكان اول برنامج لاختيار فئة من البرامج سميت WORLD WIDE WEB BROWSER اى كاشف شبكة العالم الواسع.

يعمل موزاييك بشكل آنى عن طريق عرض البيانات عندما يعطى الامر فأنه يظهر هذا الامر على الشاشة وبعدها يترجم ما حصل عليه من معلومات الى شكل مناسب.

الانترنيت والسوبرهاي واي:

فى الآونة الاخيرة، ظهرت بعض الاعلانات عن برامج تسمح للشركات الخاصة بعرض ما عندها على شبكة الانترنيت، وبدأ البعض يعتبر ان زمن احتكار هذه الشبكة من قبل رجال العلم قد انتهى وان الشبكة اصبحت ملكا للجميع، ولذا يمكن لاى شركة او اى مؤسسة ان تقوم بعرض ما عندها عن طريق WWW وبهذه الطريقة يمكن لاى مشترك ان يرى ويختار من الكم الهائل من موجودات الشبكة، كما بدأ البعض يدخل شبكة الانترنيت ضمن ما يسمى بـ SUPER HIGH WAy ، الطرق الواسعة الجبارة لاعتبارها تقدما تكنولوجيا جديدا سيغير الكثير من مفهوم الاتصالات بالمستقبل، اذ ستقوم الطرق الواسعة الجبارة بنقل المعلومات والصوت والصورة، وبهذا ستجمع بين الهاتف والتلفاز والحاسبات، ولانستبعد ان تتطور شبكة الانترنيت فى المستقبل لتصبح كجهاز الهاتف والتلفاز فى اى مكان فى العالم، ومع تقدم التكنولوجيا سنرى انه يمكن لنا ليس فقط استخدام شبكة الانترنيت بالشكل الذى عرضناه فى هذا البحث وانما سيستطيع اى فرد طلب مشاهدة الفيلم السينمائى الذى يفضله او التقرير العلمى الذى يبحث عنه او مخاطبة صديقه بالصوت والصورة سوية.

ونعود فى النهاية الى تساؤلنا المعتاد اين نحن من كل هذا؟ هل لنا مكان فى هذا التقدم التكنولوجي الرائع؟ ام اننا متفرجون منذ زمن والى زمن؟ كل ما نعلمه ان بعض البلاد العربية قد اشتركت بهذه الشبكة بشكل كامل او بشكل محدد، والاسباب عديدة منها امنى وغيرها ثقافي وآخرها لامبالاة، وهى مواضيع قابلة للنقاش فى زمن لم يعد يسمح لاى كان ان يقف موقف المتفرج امام هذا التطور السريع ولم يعد الرفض والمغالاة فى عدم قبول كل ما هو غربى لغة عصرية تسمح لاى مجتمع يريد التطور والتقدم ان يفيد، على العكس ان الرفض العاطفى والمغالى به سيؤدى الى ازدياد الفروق بين الدول المتقدمة تكنولوجيا وبين الدول العربية، ولايمكن اصلاح هذه الفروق بالاحلام او الهجوم او الشعارات، وانما بالمناقشات الموضوعية والعمل الصامت وعدم الخوف من تجارب الآخرين وان اختلفنا عنهم بتاريخنا وثقافتنا وعاداتنا وتقاليدنا .

ومن نظرة بسيطة الى الاستهلاك العربي اليومى نجد ان معظم ما عندنا من تقنيات ومن موجودات صناعية انما هو استجلاب من بلاد الغرب اوالشرق المتقدمة، ولذا هل يتوجب علينا الانتظار لفترات طويلة اخرى حتى نصل الى قرار قبول الانترنيت والسوبر هاى واى بشكل مرغم بسبب تحول هذه التقنيات المتقدمة الى ضرورات يومية فى المستقبل القريب والواجب على كل دولة عربية ان تبدأ الخطوات الفعالية للخروج من زمن الركود عن طريق افتتاح مراكز البحوث فى كل مؤسساتها التعليمية او الحكومية او شركاتها الكبرى، وتدعو اكثر من الف عالم عربى منتشرين فى ارجاء الارض للعمل فى هذه المراكز والمؤسسات مع السخاء فى هذه الدعوة، وتحضير الادارات العصرية الملائمة التى تسمح بالانطلاق والابداع، بدلا من ترك هؤلاء العلماء فى بلاد هجرتهم يساعدون فى نهضة الغرب وتطويره، فى الجامعات والمؤسسات الكبرى ومراكز البحوث.

هل من يحقق الخطوة الاولى لهذا الحلم ام انه حلم يضاف الى تاريخ عريض من الاحلام العصرية لمشاعر المواطن العربى المرهق فى كل مكان.

يوجد حوالي ثلاثة ملايين ونصف وثيقة على شبكة العالم الواسعة (WWW). ويضاف اليها أكثر من ستة آلاف وثيقة يوميا.

ومصادر الحكومة مع عناوينها:

مصادر العلوم:

١ ـ معهد البحوث القومية:

أخبار، اتجاهات حالية في البحوث، وبرامج تمويل ودعم البحوث، معلومات عن التعليم.. وغيره.

٢ ـ الاكاديمية القومية للبحوث:

اخبارها، وأخبار عن الاكاديمية القومية للمهندسين وعن معهد الطب والمجلس القومي للبحوث.

٣ ـ مؤسسة الفضاء الأمريكية (ناسا):

تسمح هذه الخدمة بالاتصال بكافة مراكز الناسا للبحوث والمختبرات.

٤ ـ المركز القومي لمعلومات البيوتكنولوجي:

من بين الأشياء الكثيرة المتعلقة بالبيوتكنولوجي (تكنولوجيا الفضاء) يوجد البنك العالمي للجينات.

اخبار وثقافة:

١ ـ GNN نيوز:

خدمة للاخبار العامة، أقل عمقا من أخبار الشبكات الخاصة. مع التشديد على شبكة الانترنيت.

٢ ـ جرائد آنية:

لائحة من عناوين تؤمن الاتصال باهم الجرائد التي تقدم اخبارها بشكل اضافي على الشبكة بصورة مستمرة.

٣ ـ معلومات رياضية:

خدمة على طريق التوسع، تؤمن اخبار كرة السلة، وكرة القدم والهوكي.

٤ ـ مصادر الفنون في العالم:

دليل للمعارض ولصالات العرض والمتاحف

٥ ـ بروداواي:

لائحة للعروض الفنية في حي بروداواي، وشرح لعناوين المسارح وطريقة الوصول إليها.

٦ ـ نادي شكسبير:

الأعمال الكاملة، للبحث أو لاحضارها .

معلومات حكومية:

١ ـ مكتبة الكونجرس:

مدخل إلى بنوك معلومات عديدة للمؤلفات والكتب ولائحة بكاتولوجات بطاقات المكتبة.

٢ ـ دفاع :

واستعلم عن آخر الأخبار العسكرية، عن عقود الصواريخ، وأخبار مختصرة، ولائحة مواعيد وروزنامه من دائرة الدفاع الأمريكية.

٣ ـ قرارات المحكمة العليا:

حيث يمكن البحث عن موضوع أو عن كلمات مختارة من ملخصات قرارات المحكمة العليا ابتداء من عام ١٩٩٠,

٤ ـ وكالة المخابرات الأمريكية (CIA):

يمكنك الحصول على صور ازيلت عنها صفة السرية (صور تجسس منذ عام ١٩٦٠)، ويمكنك الحصول على خرائط لوكالة التجسس كما يمكن الحصول على معلومات عن بعض الحوادث.



المرايا وليس الحلم

قراءة نقدية في «نص مسرحي بكر»

أسامة أبو طالب *

* أن يتصف عمل فني بـ «البكارة» ، أو هكذا يصفه الناقد - إنما يعني أحد احتمالين.

— الأول، أن هناك «موهبة» أكبر من «الصنعة» في هذا العمل،. أو فلنقل «إن هناك (صنعة) لما تكتسبها الموهبة بعد!». لكن «الموهبة» - في نفس الوقت - إنما تقوى على «الشفاعة» لطراوة الحرفة...، تعتذر عنها أو عن عدم اكتمالها، بالرغم من كونها - وفي نفس الوقت أيضا — تعد بهذه الصنعة،.. تبشر، وتلمح إلى أنها - أي الدربة - قادمة، وأن المهارة مرهص بها ، وانها في الطريق / في عمل القادم ، سوف تتأكد بفعل الخبرة ومع الزمن.

هكذا تعلن الموهبة عن نفسها - كجمال بكر تلقائي Naive فارضة بوجودها البرىء أو الغفل حالة من التعاطف.. من الحنو ومن التأييد كافية لان ينقشع عن وجه الناقد قناعه التقليدي العابس المضحك في جديته وغالبا - إلى حد القسوة والصرامة التي طال الاعتقاد أن النقد بدونهما لا يستقيم!!.

— والاحتمال الثاني،. أن ما نسميه بـ«الصنعة والمهارة والدربة»، مشيرين إلى كل ما ولدته الخبرة والممارسات الطويلة من، ألفة مع المادة أو الخامة، ومن مهارة في احتواء مفرداتها، وكذلك من معرفة - شخصية أو اصطلاحية — بتقنيات الأداء وأصوله،.. انما تختبىء وتغوص متوارية، كامنة خلف حالة من الطزاجة» المذهلة، خلف حالة من «البكارة المثيرة للدهشة - تصدم بها وتفاجىء — لأنها قرينة البساطة الصعبة والسهولة المستعصية!..

— يدير ت. س. اليوت رؤوسنا - على سبيل المثال بمطلع (الأرض الخراب).. مقتحما حدود التعبير التقليدي، والمجاز المعتاد والوصف المتوقع حينما يصرح بأن: (ابريل أقسى الشهور!!) وليس هو: (الربيع الطلق يختال ضاحكا).. كما أنه شيء آخر غير: (ياربيعي مال أزهارك تذوى)... أو (آدى الربيع

---

* اسامة أبو طالب :ناقد أدبي ومسرحي وأستاذ بجامعة السلطان قابوس
* اللوحة من أعمال الفنان زهدي العدوي - فلسطين

جاي في ميعاده.. والبدر حلت أنواره) أيضا!!.. ولم لا؟

انه - مع اليوت - شىء آخر «معري» و«صادم» بالرغم من «جماله» أيضا - (يعترف القارىء بذلك.. وآه كيف لم أكتشفه من قبل؟!)..

نفس الشىء عندما يطلق «بودلير» صرخته الشهيرة:

(الجرح ينادي السكين) .. أو (يا قارئى المنافق.. يا صديقي وأخي)..

وبالمثل عندما نتذكر قول الامام على بن أبي طالب كرم الله وجهه - : (لولا أن الكلام يعاد لنفد).. وأيضا — وعلى سبيل المثال - عبارة هاملت : (أيتها القدرة على التغير.. لو أطلقوا عليك اسما لسموك امرأة).. أو: (في الغد، وفي الغد... وفي الغد)!.

* امثلة لا حصر لها من اللغة/ الشعر، تكمن فيها مهارة الصنعة خلف بساطة وتلقائية التعبير ومثال أخير من المسرح تذهلنا به ثرثرة تشيكوف المسرحية»!.. ونتعب محاولين اكتشاف الصنعة الخارقة الصعبة خلف العفوية المحكمة والمحيرة لهذا البناء الذي يبدو سهلا وساذجا.. ويبدو وكأنه «مجرد ثرثرة»!. نفهم بذلك أيضا لم وصف «ت. س. اليوت» الشاعر الانجليزي الكبير « إزرا باوندو» — حين أهداه الأرض الخراب بأنه، الصانع الأمهر!.

* كل ذلك أثارته مسرحية «الحلم» للكاتبة الجديدة آمنة بنت ربيع سالمين».. حين أحيت قضية قديمة في «عقل النقد» أو أمام، عمل الناقد في محاولته أن يمارس «عمله الصعب»، «أن يعين المساحة الفاصلة بين الموهبة والصنعة... أيهما يزيح الآخر محتلا مكانه في مقدمة الاطار؟!.. - وفي نفس الوقت - فإن عليه أن يستشرف تصالحهما معا، أن يتنبأ بعمل مسرحية فيها يضمر كل منهما الآخر ويحتويه؟

* * *

في «الحلم» فتاة وأربعة أصوات.. نستشف أو نشعر أنها لابد وأن تكون أصوات رجال حتى تكتمل جدلية الطبيعة في معادلة الذكر - الأنثى»!.. وكل صوت ينبعث من مرآة ضمن: (أربع مرايا على أربع جهات فوق الخشبة — والمرايا مغطاة بقماش أبيض..).. حالة تعطيل للحياة.. ربما وربما أيضا، حالة حجب لرؤية الذات، تنكشف تلقائيا بإزاحة هذا القماش أو سقوطه فتمارس المرايا فعلها في الكشف والمواجهة.. من هنا تصبح التسمية بـ «المرايا» أكثر تعبيرا وصدقا من تسميتها بـ «الحلم».

وفي وسط هذه المرايا - تكملة للمنظر المسرحي - كرسي هزاز — والفتاة شبه نائمة.. تحلم، فيما يشبه الكوابيس.. اي إنها تستدعى ماضيا اوصلها لهذه الحالة في تلك اللحظة.. ماضيا سوف تجسده «أصوات» وتطل عليها وجوهه من خلال المرايا، وهو ليس ماضيا حديثا.. بمعنى أنه مجرد مجموعة من الأحداث أوصلتها إلى ما هى فيه وعليه الآن.. وإنما هو تتابع من الادانات والاتهامات فيما يمثل مواجهة مع النفس، والآخرين، مواجهة يدينها أنها «مباشرة» ويشفع لها أنها «بكر» خطها مداد العمل الذي ربما كان الأول؟..

مسرحيتها الأولى.. ربما؟ يشي بذلك هذا القدر الواضح - والذي لا تحاول الكاتبة أن تخفيه - من «التجريد»!

ولنعد الان إلى المواجهات:

— المواجهة الأولى.. (حين تتجه الفتاة نحو المرآة رقم (١) وتزيل عنها الغطاء، ينبعث ضوء قوي في العتمة مما يفزع الفتاة التي ترجع إلى الخلف صارخة بقوة..» هكذا في ارشاداتها المسرحية... وكانت قد توقعت وصول صاحب الصوت بجملتها الافتتاحية:

- سيأتي الآن . هذا موعده.

افتتاح يذكر بمسرحية «صلاح عبدالصبور» — «الأميرة تنتظر».. وتشي أيضا بأن الفتاة لها طقوس من مواجدها الليلية، مثل أميرة عبدالصبور... تستدعيها وتفتح بها جروحا قديمة، فيما يشبه جرحا ينادي السكين والفاعل الذي أحدثه أيضا!. وبالفعل فان «الصوت الأول» هو:

- صوت حبيبي الذي أعرفه. (- المسرحية) أما هو فيسخر منها.. يعذبها بأن حبيبها «سافر»! بما هو مرادف للتحرر، للانعتاق.. للفرار من سجن لا تزال هى أسيرته، وأنها — علاوة على ذلك - أسيرة وهم خادع.. حلم زائف بالخلاص:

— إن بداخلك رغبة رعناء في الهروب، يصاحبها خوف مجهول من القدر، إنني أعرفك أكثر مما تعرفين نفسك.... أنت الآن تنامين ببطء والزمن يسوطك بسياطة خشية النزق الأليم هل تسمعين؟.. أنت الآن تحلين بزمن قد يجىء فيه المطر يعبث بالأرض، أنت الآن تتوجعين.. تتوجعين».

(- المسرحية)

ولا يتركها «الصوت» إلا منهكة تماما وقد انطفأ املها - أمل اللقاء الذي بدأت به - ويتأكد لدينا احساس خفي بأنها مداومة على طقس الحزن هذا، وأنها تحياه متكررا وبانتظام وفي لذة مؤلمة بالرغم من ترديدها:

— «إن عواطفي تتحطم، وانفعالاتي اللذيذة تختفي ومشاعري تنغلق.. انني اتوجع.. لقد بدأت افقد الاحساس بالحب والامن آه أكاد اتقيأ»

(- المسرحية)

طعم الأمومة والحليب آه يا بطني.. آه يا رأس.. أريد أن استفرغ.. أين الزبالة»..

.. تخرج مسرعة وتصدر أصوات استفراغ - إظلام».

(- المسرحية)

وبالاظلام تنتهى، الشعيرة الأولى، من طقس الألم اليومي هذا، من ترديد مماثل، للموجدة الأولى من مواجد الأميرة، - أميرة صلاح عبدالصبور الليلية.

إن الأميرة تنتظر تلـوح مقابلـة لـ «حلم» بـاعتبارهـا العمل الملهم للكاتبة آمنة بنت ربيع سالمين، وهي بذلك لا تقلدها وإنما قد أثيرت بها، فتفتح خيالها المبـدع عن عمل كان لابد وأن يحمل ملمحا أو يمر على وجهه ظل، أو يحمل قسمة من قسمات العمل الكبير / الأم/ عمل صـلاح عبـدالصبور!... ولا غضـاضـة على الاطلاق من هـذا الاستلهام مـادام قد تمخض عن بنيـة مخالفة صيغت بمهـارة، ففي الأميرة تنتظر تستـدعى الهمـوم في طقس المواجـد الليلية بـواسطة أداء متبـادل بين الأميرة والوصيفـات، وتنثر «القصة القديمة» ـ قصة خيانة الحبيب الكاذب/ ترندل ـ نثرا خفيفا على ألسنتهن.

إن «الحكـاية» في مسرحيـة عبـدالصبور، تحكي على لسـان الاميرة والـوصيفـات، الى أن يتم تجسيـدهـا كـاملـة في مشـهـد ايمائي من خلف الاقنعـة، إلى أن يعود «الـرجل الغـادر» فتكتمل بعودته الحكاية، وتوضع لها النهاية كذلك.

أما في «الحلـم» فالقصة تستشف مـن السياق هكذا: كـانت هناك قصـة حب، وكان هناك حبيب ثم ذهب.. ومن يـومها ولم يعد، ولكن هناك مازال الانتظار.

فأمام المرآة الثالثة تتحدث الفتاة بصوت حالم:

ـ هل أنت حقا حبيبي الذي طال انتظاري من أجله تعال إذن أيها الحبيب لتمتـد بي أكثـر امتدادا انني اشتهيك قبلـة وسيفـا ووطنا.. الخ..

(ـ المسرحية)

لكننا نشعر بأن القصة تنتهي نهاية مفجعة بالمثل، فالصوت الثـاني الذي اتضح أنـه صـوت الحبيب الغـائب ـ في المواجـهـة الثانية، ـ ينطفىء أو يتلاشى، لتـدخل الفتاة في ملابس أشبه ما تكون بالحداد ـ (ثوب أسود بخطوط بيضاء) ـ أو هكذا يشي به الأبيض القليل في سواد هو الغـالـب».. لتجلس أمام المرآة الثالثة، تحلم بأنه سوف يأتي.. سيعود:

ـ يريد أن يـراني حبيبي كما تركني حينما ذهب إلى المحطة، حينما ودعته بعناق شديد هناك. فقد قبلني قبلة واحدة وقال لي قبل أن يـركب القطـار: أريـد أن أراك حينما أعـود أجمل نسـاْ الكـون، وأريد لبيتنـا الصغير أن يمتلىء حبا وورداً وأطفـالا.. . إلخ».

(ـ المسرحية)

* وفي «المواجهـة الثـالثة» مع الصوت الثـالث تكتمل القصة بالفعـل لن يعود الحبيب، لقـد مات! وليس مـوتا عـاديا، وإنما «قتل»! وقتل يشي لنا بالحرب. إنها الحرب إذن!

الصـوت ٠٣ كل البشر ملعـونـون إلا الطبيعـة.. لقـد شـوه وجهي فأصبحت لا أميـز الأشيـاء على حقيقتهـا.. فقـط أميـز البشر..

الطبيعة طيبة ولم تعجن مثل البشر، أولئك الذين لا يحبون إلا الدمـار والحرب والهلاك.. إنني اكرهكم كلكم، وأكـره كل من يرتدى بزة عسكرية».

(ـ المسرحية)

هكذا تتجمع خيوط «القصـة» المضمرة في نص ذي بنية غير قصصية، وبشكل جيد. لقد افلتت المسرحية

ـــ أو فلنقل الكاتبـة بقصتها ـــ من إطـار العرض التقليـدي للحكايـة .أفلتت لكى تقدم عرضا غير مستهلك لقصـة مفرداتها مألوفـة : (الحبيب الذي اغتـالته الحرب، والحبيبـة التي تنتظر مُدينة كل من تسبب فيها)!

هذا العرض الـذي لا تنقصه صفة المسرحية لثيمـة مطروقة إنما يميز معـالجتها في «الحلم». أن الابتعـاد عن عـرض القصة عرضا مباشرا كان من شأنه ان يزيد من حدة «التشوق» وتواتر ايقاعه لنعـرف ابعاد الحكاية الخبيئة، أو التي خبئت بمهارة في ثنـايا النص غير أن «مبـاشرة» أخـرى ظلت تهدد الدرامـا وهى «مبـاشرة» عـرض «الفكـرة» أو الافكـار ، تجرف المسرحيـة إلى «التجريد» أو تظللها بسحاباته، محاولـة انتزاعها ـ أو انتزاعنا ـ من دائرة الالم الانسـاني الحي» لاحزان أمـراة اغتـالت الحرب حبيبهـا الى «الشكل الهندسي للفكرة المجـردة» بكل سلبياته: من خطابـة ووعظ وتفلسف مكشوف يجعل من الشخصيات أبـواقا ناطقة بعقل الكاتب ولسانه.

وفي المواجهـــة الاخيرة مع الصـــوت الـــرابع تتضح هـــذه الخطابيـة اكثر في تجريد وتعميم يشمل موقف «الانثى عـامة ـ والمرأة الشرقيـة بصفة خـاصـة أو يتبنـاه حيث يتبدى صـوت الكاتبة ـــ الكاتبة زاعقا يلقى بخطبة ما قبل النهاية.

الفتـاة ـــ نعم أنثى ، ولكـن بعقل وفكـر، وأنت لا تـراني إلا أنثى بـويضـــات وإخصـاب. أنت مأفـــون» إنني اشم رائحتك المتعفنة.. (تخرج لسانها للمرآة وتخرج).

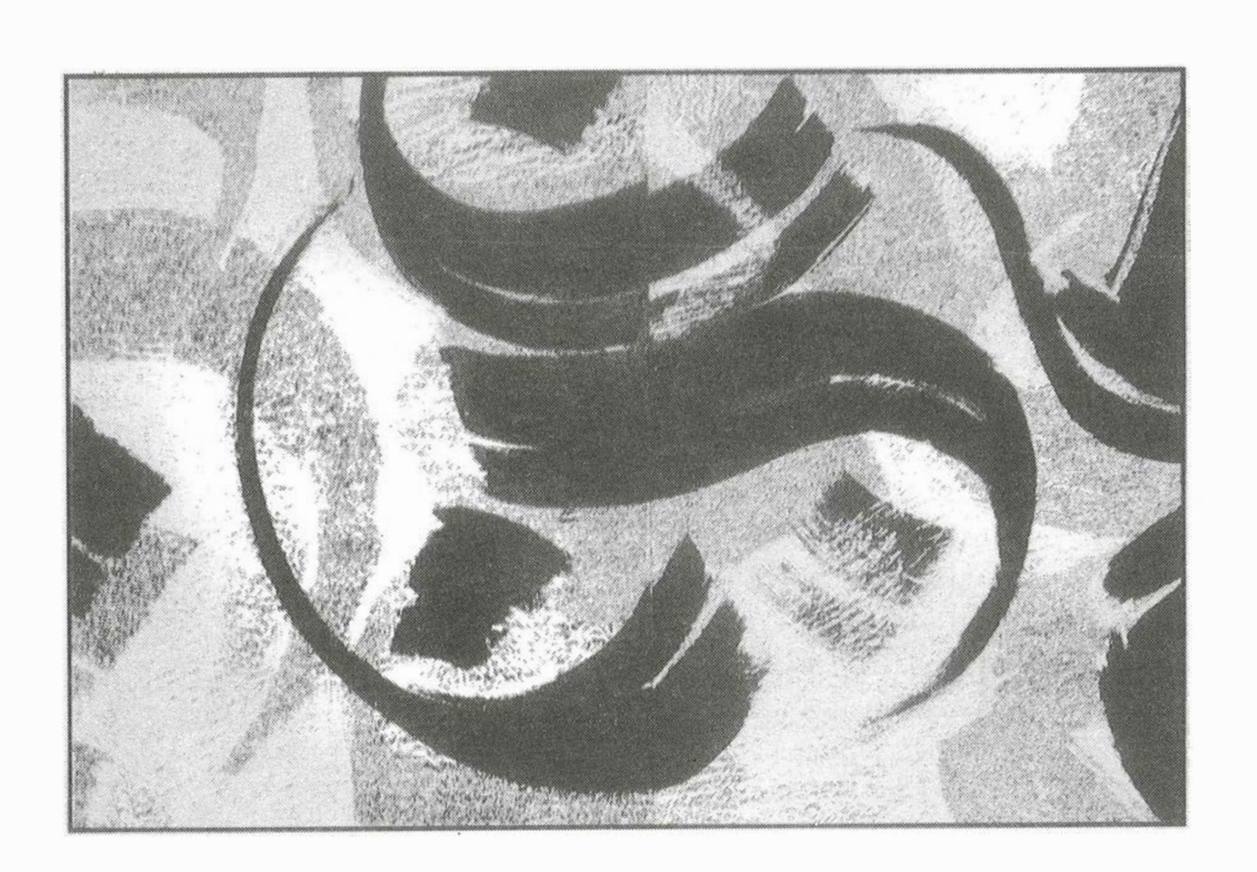
(ـ المسرحية)

* وهكذا ظل الاغراء الشديد للخطـابة ومباشرة طرح الأفكار ـــ «أفكار المرأة» ـــ يمثل تهديـدا «للدرامية» ، محاولا أن يجرد الشخصية الأسـاسيـة نفسها من «اللحم والدم». كي يحولها إلى «فكـرة» مثلما هدد الأصـوات الأربعة بـالفعل. وبالـرغم من كل ذلك يتبقى للمسرحية «اضـاءة الوعـد» وشرف المحاولـة الصعبة في اقتحـام الأبواب المغلقـة ـ الآن وفى عـالمنا العـربي بـالـذات ـ للمسرح الجاد، بطـرحهـا «حـالة مسرحيـة حقيقيـة» تـؤكـد أن صـاحبتهـا تفكـر بشكل مسرحي ـــ وأنها تـرى مسرحـا وهي تكتب، وأنها تستطيع أن «تستلهم ولا تنقل» كما أن «بشائر لغة خاصـة» آخذة في الظهور وأن كل ذلك سوف يتبلـور في «دراما» حيـة نـابضـة حين يتأتي لها بـالخبرة والممارسـة أن تقنع بـ «الاختباء الـذكي» خلف شخصياتها تاركـة لها أن «تفعل» اكثر ممـا تسمح لنفسهـــا ـــ «وعلى لســـان تلك الشخصيـات أن» تقول»!!

الشاعر القطري: ماجد صالح الخليفي

الفروسية والمغامرة

محمد احمد القضاة *



يزخر الادب العربي على امتداد فتراته بجمهرة من الشعراء حتى قيل... «الشعر ديوان العرب» والشعر العربى فيه الرائع والمانع، الفائض بالعطاء والسخاء، وتعد الاخيلة اساس الشعر، والخيال الخصب لايجتمع إلا مع الصفوة من الشعراء الموهوبين ذوى الملكات الشعرية الملهمة، والبصائر النافذة والرؤى الشفافة، وهذا ما ينطبق على الشاعر القطرى «ماجد

* محمد أحمد القضاة : كاتب قطري .

* اللوحة للفنان: علي حسن ـ قطر

بن صالح الخليفى» الذى غنى سنوات عمره بأهله وامته واحزانه وشجاعته ومغامراته ومن يتابعه يرى جمال شعره وجودة اخيلته، وروعة صوره الشعرية.. وفى هذه السطور سنتعرف على شاعر الفروسية والمغامرة الذى ولد فى مدينة «الدوحة عام ١٨٧٣ وتوفى فيها عام ١٩٠٧ فى ريعان الشباب.

● ثقافته وصفاته

ثقافة الخليفى كانت ثقافة تقليدية لاتخرج عما كان سائدا فى تلك الفترة وهى التعليم الدينى الذى يقوم به «المطوع» اذ كان الطلاب يحفظون القرآن وتلاوته، ويتعلمون مبادىء القراءة والكتابة التى قلما يتعلمها البعض، وقد تلقى تعليمه على هذا النمط، فدرس العلوم الدينية والعربية، واطلع على دواوين الشعراء الجاهليين والاسلاميين، وحفظ منها الكثير، اضافة الى ماكان يأخذه عن الادباءالشعراء الذين التقى بهم خلال رحلاته التى كان يطوف بها فى الجزيرة العربية، ولعل خطه الجميل قد جعله يحب الشعر ويتفنن به، كما أن صفاته قد اعطته بعدا آخر فى حياته الشعرية، اذ كان رجلا طويل القامة يميل الى البياض، هادىء الطبع، فارسا يعشق الخيل ويحب الفروسية، وكثيرا ما يردد ذلك فى شعره:

ولى همة لم ترض بالدون منصبا

وعندى لدى الاهوال عزم غضنفرا

اذا الخطب قالوا من له خلت اننى

دعيت له وحدى فقمت مبادرا

وقد اشتهر الخليفى بالتدين وحسن الخلق، وكان يقول الشعر عن سليقة حتى ساد شعره على ألسنة الناس فى قطر والبحرين، وعمل فى مهنة صيد اللؤلؤ والتجارة، ولازم مهنة الغوص حتى كانت نهاية حياته، ففى احدى رحلات الغوص كان قد نقل امتعته فى سفينة الى أخرى وعندما وصل مع زملائه احدى مغاصات اللؤلؤ وتدعى «ام الكثب» جنوبى جزيرة «جالون» نزل الغواصون الى قاع البحر لجمع الصدف وكان من ضمنهم وعند خروجهم سألهم الشاعر ماجد هل دعانى احد من قاع البحر؟ فقالوا له: لا، وعاود الغطس مرة اخرى، ولكنه لم يخرج... ونظم وهو على ظهر السفينة فى رحلته الاخيرة هذه قصيدة رومانسية تخيم عليها الكآبة والحزن، وكأنه كان ينعى نفسه فى نهايته الاليمة:

يامن رمانى أو صاب احشاي نشابه

يذكر حبيب سعى بالشين لاحبابه

سليت لي من جفونك مرهف صارم

لا واعذابي عن الصارم وجذابه

ظنيت بك ياعديل الروح ظن ولا

حققت ظنى سوى بالهجر واكذابه

ونيت من هجركم ونت غريق هوى

فى غية لايرى برا ولا احشابه

وهكذا بدأ صيت الشاعر الخليفى فى الذيوع... وهكذا انتهت حياته بعد هذه الرحلة المؤلمة، فاذا الموت لايرحم، واذا بجسده يذهب طعاما لاسماك القرش، ويبقى شعره الجميل المؤثر خالدا بيننا وحتى لانترك مواقفه الشجاعة لابد لنا من ان نقف عند موقف من مواقفه الشجاعة التى تدل على اقدامه وفروسيته، فقد نزل مع مجموعة من اصدقائه على بئر ماء فى قطر يقال «نهى» وعندما وقفوا على حافة البئر سمعوا انينا فظنوه انسانا سقط بالبئر فسارع ماجد بالنزول الى البئر لاغاثة الرجل المستغيث، وما كاد يصل القاع حتى وثب عليه ذئب يحاول الخروج، وبكل شجاعة ورباطة جأش، بقى ماجد فى موضعه، ونادى اصحابه لينزلوا له حبلا، فلما انزلوه له، أوثق به عنق الذئب وظل يصارعه الى أن خرج به حيا واعطاه لاصحابه.

● شعره:

احتوى ديوان الخليفى على سبع وستين قصيدة ومقطوعة شعرية توزعت بين الفصيحة والنبطية، وجاءت فى ديوانه الذى طبعته دار الكتب القطرية عام ١٩٦٣، وتنوعت موضوعاته بين الغزل والمدح والفخر والرثاء والالغاز والذكريات.

وعد شعره سجلا حافلا لذكريات القطريين، وصورة حية نابضة لهمومهم ورسم حياتهم فى فترة كان فيها الناس ينتقلون بين حياة الصحراء بكل ما فيها من اهوال ومصاعب ومشقة، او يكسبون رزقهم عن طريق التجارة وصيد اللؤلؤ، من هنا جاء شعر ماجد مرآة لحياة الناس الاجتماعية، فلم يترك لونا من ألوان الشعر بدون ان ينشد فيه، وكان لغزله العفيف صوره الجميلة، وابتكاراته المعبرة، ولمغامراته واشعاره وصورة الفارس الشجاع:

وغانية لما رأتنى معولا

على جوبى الاسفار دمعتها تجرى

تقول حبيبي، ما الذى قد نويته

بحقك خبرنى فأنى لا أدري؟

لئن كـان حقا مـا نويت على النـوى

فقد رعت لي قلبا، وقـد عزنى صبري

فقلـت لها: عنـــي اليــك فـــإنما

مقـام الفتى فى الحي عجـز بلا عـذر

ومن هنـا ندرك ان مـاجدا يبـدو تقليـديا فى بعض قصـائد الفصيحة والعامية، وهو من حيث النهج العام للقصيدة غالبا ما يبدأها بالغزل او بكاء الاطـلال، ولذلك فالموضوعات متعددة فى القصيـدة الـواحـدة، ويستمد معـانيـه وصـوره الفنيـة من الشعراء الـذين سبقـوه، ويبرز هذا بـوضوح فى شعـره الغزلي، فمعظم الصور والاوصـاف التى يخلعها على محبـوباتـه اللائى يتغزل بهن اوصاف وصور مستمدة فى بعضها من سابقيه وفى بعضها الآخـر من مشاهـداته وحياتـه، ولننظر فى هـذه الابيات لنرى الصور والمعانى:

وعهـدى بمغنـــاهـا حســـان أوانس

تـــركــن فــؤادى هـــام فى واديـــا

وفيهن بيضـــاء المحـــابـــر طفلـــة

يطيب ريـــاهـــا عبير الغـــوانيـــا

منعمـــة هيفـــاء لـــو انها بـــدت

الى عـابـد اضحى مـن اللب خـاليا

فما الغصن ان مادت ومـا البدر ان بدت

ومـا الظبى يحكى جيـدهـا والمآقيـا

رعى اللــه ذيــاك القـــوم وان يكن

بـــه دون كل العـــالمين شفـــائيـا

ومن قـراءتى لقصائده الغـزلية لم اجده يذكـر اسم المرأة التى يتغـزل بها، وانما يعني بـوصف جمالها، وهى اوصـاف حسية تقليـدية وقد وجـدناه متأثرا بعمـر بن ابى ربيعة، وابى فـراس الحمدانـى فى بعض مقطوعـاتـه، وما يسجـل له عفتـه، وسيطـرة الـروح الـدينيـة عليـه، ولـو تتبعنـا بعض قصـائده لوجدناها تقتبس الكثير من المعانى القرآنية:

قـــال لي العـــاذل تسلـــو

قلـت ذا شــىء فـــــريـــا

لا وحـق اللــــــــه انـــى

أسلـــه مـــا دمت حيـــا

فلقـــــد همت بـــــه اذ

انـــا فى المهـــد صبيـــا

احـــــور فى وجنتيـــــه

نبـت الـــــورد جنيـــا

كما سجل فى ديوانـه وفى كثير من قصائده مـلامح وعادات قـومـه وتقـاليـدهم، وهنـا يصف القهـوة التى تلتقى حـولها المجالس الشعبية، وكأنها مدرسة من مدارس حياتهم:

ألا فـاسقني يـــا صـاح طيبـة النشر

ومذهبـة الاحزان والهم مـن صدري

وجـــامعـــة الاخـــوان فى كل محفل

وأنس النـدامـى فى البـداوة والحضر

تنهش لمرآهـــا النفـــوس إذا بـــدت

ولاسيما يـاصاح فى الظهـر والفجـر

فتـــذهــب منـــا الهم حتـى كأنها

عروس بدت فى بعـض اطيابها القطر

تـــرش بماء الـورد قبـل قـدومهـــا

يمانيـــة والـــزعفـــران لها عطـــر

وافتخر ماجـد بنفسه وشجاعته واقدامـه على عادة الشعراء العرب الذين كان شعرهم صدى لحياتهم:

اذا الخطب قـالوا من لـه؟ خلت اننى

دعيت لـــه وحـــدى فقمت مبـــادرا

صبـور على الاهـــوال حتى لـو أنها

ارتنى حمامـى لا أرى متقهقـــــرا

ومـــا انـا ممن يجعل الجبن جنـــة

من الموت والاقـــدام للعمـر قـــاصرا

وقال فى رثـاء زوجته فى قصيـدة من اواخر قصـائده، ابرز خلالها اشجانه واحزانه واحساسه بالمرارة :

يـاعين جـودى بـدمع منك مـدرار

واحكى السحـــاب اذا هلت بأمطـار

يـــا دهـر مـــالك كـدرت عيشتنـــا

بعـد الصفـاء فقـد شيبت بأكـدار

ابقيتنى واحـدا فى الـدار منفـردا

من بعد أنسى بها، يـاطول احساري

ان كنت اسقيتهـا كأس الردى فلقـد

اسقيتنى بعـدهـا كـاسـات امـرار

ويحس المرء من هـذه الابيات شـدة الالم الـذى يختلجـه وقوتـه الممزوجة بالحزن الـذى يقطر، واحساسـه بالموت، وان نهايته قد ازفت، وما هى إلا بـرهة قصيرة حتى لقى مصرعه فى خضم الامواج العاتية، وشعره فى المديح والفخر والرثاء لايخرج عن المعتاد في المعـانى وكما هو واضح من المقطـوعات السـابقة التى يسجل فيها عـادات قومه ويفتخر فيها بنفسـه، ويرثى فى اخرى زوجتـه، فالأوصاف واضحـة ومتداولـة، والملاحظة التى يجدر ذكرهـا انه عندما كـان يمدح فانـه لايبتغى التكسب لذلك جـاء ديوانـه خاليـا من التكسب ومدح الامـراء إلا ما نـدر، بل وجدناه يكرسها لمدح اقاربه واصدقائه.

لكن لغـة كثير من قصائده جـاءت غنية بمعـانيها ودلالاتها وايحاءاتها فهى تمثل طبع شـاعـر تجرى الكلمات على لسـانـه بسهولـة ويسر، ولانجد فيهـا اى تكلف او تقعر، بـل وجدنـاها قادرة على محاكاة المجتمع بلغة دافقـة واضحة، وكأنى به يقول ان الشعـر هو الـذى يحرك فى قـارئه ملكـات القول ويهز فيـه غافيات التصور والاحـلام، وهو الذى ينقلك الى عالمه ولا يكفى أن ينقلك الى عـالمه، بل يهز فيك عـالمك الـداخلي حتى تتجـاوب وتتناغم مع عالم الشعر، وهنا لننظر فى هذه الابيات حتى نتبين هذا التناغم وجمال هذه اللغة، وهى فى مدح رسول الله محمد ﷺ:

يـامن سما قـدره والـرب كلمـه

واللـه مـا عمل عنـدى اقـدمـه

إلا الـرجـا ء وقصـدى انـت تعلمـه

يـاخير من دفنت فى الترب أعظمـه

فطـاب فى طيبهن القـاع والاكم

يـاعين قـرى بـرؤياك محاسنـه

أليس ذا نـوره جهـرا نعـاينـه

هـذى مـآثره هـذي مـواطنـه

نفسى الفـداء لقبر انـت سـاكنـه

فيـه العفـاف وفيـه الطهـر والكـرم

وقال ايضا مدح صديق له:

اهل الحمى بـانـوا فبـان عـزائيـا

وأذللت دمعـا كـان بـالامس غـاليـا

وكنت احتسبت الصبر خير مسـاعـد

فـواللـه مـا اجـدى علي اصطبـاريـا

وهكـذا استطاع مـاجـد ان يسجل مـا فى وجدنـاه لكثير من المواقف التى مر بها بما أوتى من لغة سـواء أكانت فصيحة او عامية «نبطية»، متأثرة بما شاع فى عصره من اتجاهات وتيارات مختلفة الى جانب المدرسة المحـافظة التي اتكأ عليها فى كثير من قصائده، وهكذا يمكن ان يعد الخليفى نمطا جيدا يمثل المدرسة المحافظة فى المرحلـة التى عاشها، فهو شـاعـر كلاسيكى مجيد، وله روح طمـوحة ونفس ابية ثـائرة.. لقد عـاش ماجد كـزهرة برية من زهور الصحراء وذبل كما تـذبل الازهار عندما يزحف إليها الخريف، ومـا هذه المقطـوعات التى نجتـزئها من ديـوانه، وقصائده التى تـركها لنا إلا خير دليل على عبء الانسـان الذى يحس بـواقعه لـذلك وجـدناه قـد بلغ فى قـوة التعبير عن الاهل والوطن ما لم يبلغـه الكثيرون من ابناء عصره، وانتهى الى الموت بعد حيـاة مليئة بالحيويـة والنشاط، وهو يشـدو ويغنى بفرح وأسى، لقـد انتهى وانتهت معه ذكـريـات وشعر كنـا نتمنى ان نعرف منها المزيد، لكنه الموت.

وفى هذه الاطـلالة الوجيزة نأمـل ان نكون قد ابرزنـا شعر واحـد من ابناء امتنـا الشباب الـذين ما وهنـوا فى سبيل أمتهم ووطنهم، ولعل عودة الى الديـوان الشعري سيرى القارىء كيف استطاع الخليفى تصوير واقع مجتمعه، كما سيجد انه يستحق مزيـدا من التحليل والـدراسة والاستنبـاط، راجيا ان اكـون قد وقفت فى هـذه الاطـلالـة على جـوانب مهمـة فى حياة شـاعـر الفروسية الذى مات فى بـداية عطائه، ويبقى مجال قراءة شعره مفتوحا امـام الباحثين وفق ذوقهم ومنهجهم ورؤيتهم الخاصة بهم.

* * *

ابن مضاء القرطبي

هجــوم على مــدارس المشرق لتخفيف أثقــال النحــو

محمد عبدالخالق *

يشعر المطالع لثورة ابن مضاء على نحاة المشرق وكأنه يتحدث بلسان عصرنا رغم ان بيننا وبينه الف عام من الزمن تقريبا، حين شن حملته الشعواء على النحاة وما ذهبوا اليه من ايغال فى القضايا النحوية والصرفية حتى آل امر اللغة العربية الى عدة «لغات» حمل بعضها مسميات هى الى الغرابة والتفكه اقرب منها الى التأصيل والتعمق فهناك لغة كنانة ولغة هذيل ولغة «خرق الثوب المسمار» ثم لغة «اكلونى البراغيث» وما الى ذلك من لغات وما اشتملت عليه من منازعات.

ذلك الى جانب حشد كبير من صنوف الاعلال والابدال والاشتقاق والتنازع والاشتغال وغيرها من «الظواهر النحوية» التى احالت كتاب النحو العربى الى الغاز وعقد تستعصى على الجهبذ الحصيف فما بالنا بالمتناول العادى للغة.

من هنا شن ابن مضاء حملته من خلال كتابه «الرد على النحاة» داعيا الى تخليص النحو العربى مما علق به من اعباء.

ولعمرك لقد هالنى بعد الشقة ما بين جلال التعبير فى الحديث الشريف من خلال قوله ﷺ «يتعاقبون فيكم ملائكة بالليل وملائكة بالنهار» وبين تخريجات النحاة للحديث من حيث مجيء الفعل مجموعا على تقدمه اذ قال النحاة ان ذلك جاء على لغة «اكلونى البراغيث» وعليه ايضا قاسوا قول الشاعر:

يلومونني فى اشتراء النخيل اهلي فكلهم يعذلون

وكان النحاة قد قطعوا بعدم جواز مجيء الفعل مجموعا إلا اذا تأخر على الفاعل الجمع، فلما وجدوا فى الحديث الشريف واشعار العرب الاقدمين ما يخالف قولهم اخترعوا هذه اللغة ذات الاسم الغريب مهما قيل فى اسباب التسمية لها من اقوال طريفة.

ولسنا نحن المتأخرين زمنا من عانى اقوال النحاة تلك بل ان ثمة من حيره ذلك فى زمانهم فاحدهم راعه نصب المضارع تقديرا بعد واو المعية او فاء السببية واعتبار النحاة لذلك انه بسبب «ان» المحذوفة وقد كاد الرجل ان يمسه الجنون من ذلك القول فكتب الى نحوى من نحاة البصرة المعاصرين له، وهو ابن عثمان بكر المازنى يشكو ما لقيه من عنت فى فهم النحو ومرادات النحاة... يقول

:تفكرت فى النحو حتى مللت

واتعبت نفسى له والبدن

واتعبت بكرا واصحابه

بطول المسائل فى كل فن

فكنت بظاهره عالما

وكنت بباطنه ذا فطن

خلا ان بابا عليه العفا

ء للفاء يا ليته لم يكن

وللواو باب الى جنبه

من المقت احسبه قد لعن

اذا قلت هاتوا لماذا يقال

لست بآتيك او تأتين

* محمد عبدالخالق: كاتب مصري يعمل بعمان

اجيبـــــوا لما قيـل هــــــذا كــــــذا

على النصــــب قيـــل لاضمار «ان»

فقـد كـدت يـا بكـر من طـول مـا

افكـــــــر فى امـــــر «ان» ان اجـن

فـالمضـارع المقترن بفـاء السببيـة أو واو المعيـة اذن ليس منصـوبا بهما وأن كـانتـا ظاهـرتين بل هـو منصوب بـ «أن» المضمرة وفى ذلك تعسف بين يأباه حس النحـوي العالم بالنحو كصاحب الابيات وكابن مضاء الذى وردت تلك الابيات فى كتابه الذى بين ايدينا حيث يعكف صـاحبه على التدليل على فساد رأى النحاة فيه وفى غيره من تقديرات وتأويلات.

وفى عصرنا الحديث قيض اللـه لكتاب ابن مضـاء يدا حـدبة وعينـا فاحصـة لاحد علماء العـربيـة المعاصرين هـو الدكتـور شـوقى ضيف الـذى ازال غبـار الـزمن والنسيـان عن الكتـاب واخرجه فى الصورة التى هو عليهـا الآن بعد جهد جهيد اذ نراه يقول فى مقدمة الطبعة الثانية من الكتاب الذى صدر بتحقيقه:

(منذ نحـو خمسة وثـلاثين عامـا عثرت على فهـرس المكتبة التيمورية بدار الكتب المصرية على كتاب بعنوان الرد على النحاة لابن مضاء القـرطبى، فطلبته للاطـلاع عليه، واذا هو مخطـوطة مليئة بالتصحيف والتحـريف غير ان طرافة موضـوعها اغرتنى بتحقيقهـا ونشرها اذ رأيت ابـن مضاء فيهـا ثـائرا على نظريـة العامل فى النحو ثورة عنيفة.

وعكفت عليهـا اصلح تحريفاتها واصحح تصحيفـاتها وارم اسقاط الكـلام بها مستعينا فى ذلك بأصول علم النحو وأمهـاته المطبوعة والمخطوطة مما اشار اليه ابن مضـاء فى كتابه وما لم يشر اليه حتى استقـامت نصوصها وزايلتها آفـات التصحيفات والتحريفات وسواقط الكلمات واصبحت بـذلك نقية مصفاة من الشـوائب وانا فى اثنـاء ذلك اعـارض نصـوص الكتاب وامثلتـه وشواهده على تلك الأمهات والاصـول مثبتا ذلك فى هوامشه كما اثبت ما اقتبسته منها لشرح غوامضـه وبيان ما قد يستغلق على القارىء او الباحث منه «كتاب الرد على النحاة ص٣»).

ان هذا الـوصف التفصيلى لعملية اعـادة النبض والحياة الى مؤلف من المؤلفات فى اللغة العربيـة بعد ذلك البون الشاسع من الزمن هو الذي يعطينا الدلالة على اهمية جهد الخلف فى الحفاظ على تراث السلف وخطورة ما يقدمون عليه من انجاز.

وبـالقطع لانقصد مـن وراء تناول هـذا الكتـاب مزيـدا من البحث والاستقصاء فقـد تتقاصر عجالتنا هـذه عن نبل المقصد انما اردنا ان نميط اللثام عن واحد من الجهود المخلصة للحفاظ على اللغـة العربيـة واجـلائها والتخفيف مـن اثقال النحـاة عن كاهلها حتى تتبدى فى حلة بهيـة يقبل عليها أهلها وغير أهلها فى غير ما عنت او استغلاق.

ولعلنا نلاحظ انه رغم الثورة العـارمة التى شنها ابن مضاء على الالغاز والتعقيد فى «صناعـة» النحو العربى إلا ان احدا لم يستأنف ذلك الجهـد من بعـده حتى العصر الحاضر، حين قـام محقق الكتاب بـوضع منهج نحوى يستجيب لجل مـا ارتآه ابن مضاء إلا انـه ايضا لم يلق استجابـة واعية لما طـرح من ابحاث جديرة كل الجدارة بالبحث والتنفيذ خـدمة لمناهج تدريس اللغة العربية واستعمالاتها.

وهكـذا ظل النحـو العـربى على حـالـه يثقل حـركـة اللغـة ويعرقلهـا حتى ايقظتنا ثورة اخرى لم نكن نحسب لها حســابا وهى ثورة المعلـومات التى جـاء بها عصر التكنولـوجيا فأيقظت ما غفا من دعوات التى التخفيف بغيـة اللحاق بعصر الكمبيوتر، وتأهيل لغتنـا الجميلـة لان تمتطـى متنـه الى درب الـديمـومـة والازدهـار الفكرى، بصفة أن اللغـة هى حـامل الفكر ووعـاء الحضارة مثلما انها اداة للتوصيل.

ولم يعـد الامر مجرد نظريـات لغـوية تتفتـق عنها عقـول النحاة واللغويين تتجاذبها التخريجات الـذهنية المتعارضة بقدر ما هى اداة تـوصيل ينبغى ان تكون اكثر طـواعية لحمل اعمال الفكر المتنامى والمتسارع الى عالم المستقبل واجياله القادمة حتى لايؤول مصير اللغة العـربية الى مثل مصائر اللغات التـى عاقها جمودها عن مسـايرة التطور الحضاري فكـان مآلها الى الزوال او الانزواء فى اقبية كهنوتية لاتكاد تراها عين او تلمسها يد.

ولطالما حيرتنى تلك الثنائية فى تعاطى اللغة العربية منذ بدء المدارس النحويـة واتقادهـا فى الكوفـة والبصرة ثم امتـدادها الى اليوم، فنحن نـرى اللغة من خـلال النص القرآنى الكـريم طيعة سهلة المأخـذ تتخطى الكثير من الكوابح النحويـة التى رسختها مـدرستـا الكـوفـة والبصرة ومـا أعقبهما من مـدارس الشروح والتبويب النحوى.

اننا نـرى النص القرآنى يخاطب المفـرد أحيانـا بلغة الجمع والجمع بلغـة المفرد والمثنى بلغة الجمـع فان قالـت الآية ﴿وان طائفتـان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحـوا بينهما﴾ ولم تقل اقتتلا فإنما بذلك نستمـد بعدا بـلاغيا من التعبير متجـاوزين القياس النحوى الى جلاء البـلاغة فى القول والفصاحـة فى الاسلوب بل ان بعض المفسرين ذهب فى تفسيره لاحـدى الآيات على انها نفى يـراد به الاثبـات وذلك لما ظن من تعـارض ظاهـر الاية مع مـا شرع فى شأن الصوم وهى الاية الكريمـة ﴿وعلى الذين يطيقونه فديـة﴾ اذ ليس من الوارد الفـدية مع استطـاعة الصـوم، وهو الاولى بالاداء شرعـا وبالطبع ثمـة تخريجات عدة لـلآية فى كتب المفسرين ولم يجد المفسر حـرجـا فى تـأويل النص القـرآنى بما يتفق والاجماع فى احكـام الصيام حتى لـو كانت وسيلتـه ابدال

صيغة الاثبات بصيغة النفى وهما طرفا نقيض فى التعبير والمدلول.

وقد اورد ابن مضاء شواهد كثيرة على سهولة التعبير فى النص القرآنى من حيث الايجاز فى المواقف والاقتصاد فى المفردات تاركا للقارىء ادراك المعنى المراد اذا كان فطنا بأمور اللغة مدركا لمضامينها ومدلولاتها، وهو انجاز بليغ لاينتقص من المعنى شيئا ومن ذلك الآيات الكريمة: ﴿وقيل للذين اتقوا ماذا أنزل ربكم قالوا خيرا﴾ وقوله تعالى: ﴿ويسألونك ماذا ينفقون قل العفو﴾ وفى قراءة العفو على النصب او الرفع ففى الحالين تؤدى الآية المعنى المراد.

ولاينبغى بالطبع هنا الاضطلاع بمهمة التفسير القرآني فذلك اولى به علماء التفسير والقراءات إلا ان ما يهمنا ان نلفت اليه النظر هو مدى التسامح الجم فى التعامل مع اللغة من خلال النص القرآني وهو احد اهم مصادرها بل ربما كان اهمها على الاطلاق بينما راح النحاة يتنازعون الاحكام النحوية ويتعسفون فى صناعة قاعدة او «لغة» لكل ما يواجهونه من خروج فى لغة السابقين على ما استن النحويون من قواعد واقيسة اثارت استياء ابن مضاء وغيره بما حملت من تعقيدات.

اطلالة على النص:

يقوم كتاب «الرد على النحاة» على احدى وخمسين ومائة صفحة من القطع المتوسط، شاملة الفهارس وقوائم بأسماء كتب اخرى للمحقق ومقدمة الطبعات الثانية والثالثة ثم الاولى وبعدها مدخل الى الكتاب اورد فيه المحقق ملامح العصر الذى تم تأليفه فيه والمناظرات اللغوية والفقهية التى صاحبت تأليفه وما اتسم به ذلك العصر، فى المغرب العربى، من ازدهار فكرى فى ظل دولة الموحدين فى القرن السادس الهجري.

ولا غرو ان يظهر فى ذلك العصر مفكرون مثل ابن مضاء وهو العصر الذى شهد ظهور ابن رشد وابن طفيل وابن زهر وغيرهم ممن شغل التاريخ بفكره - ومايزال.

كان ابن مضاء يشغل منصب قاضي القضاة فى دولة الموحدين، وهو منصب اتاح له تناول قضايا فقهية ولغوية لفقهاء المشرق ولغوييه، تناولا لم يخل من نقد ومآخذ.

انه ابو العباس محمد بن مضاء اللخمى واصله من قرطبة وكان عالما بالطب والحساب والهندسة الى جانب علمه باللغة والفقه كما كان شاعرا بارعا وكاتبا مبرزا وقد وردت سيرته تفصيلا فى كتاب «بغية الوعاة» للسيوطى و«الديباج المذهب» لابن فرحون.

ولم يقتصر ابن مضاء فى معارضته لنحاة المشرق على كتابه هذا وانما سبقه بكتابين هما «المشرق فى النحو» و«تنزيه القرآن عما لا يليق بالبيان».

والذى يطالع كتاب «الرد على النحاة» يدرك لاول وهلة ان المؤلف قد اطلع على اغلب كتب النحو التى الفها المشارقة من امثال سيبويه وابن جني والسيرافي وغيرهم.

يقول محقق الكتاب ان ابن مضاء لم يكن يعنيه التوفيق بين آراء النحاة، وانما كان حريصا على مهاجمة النحو جملة وان كان اختار المذهب البصرى فى النحو دون الكوفى لان النحو البصرى كان شائعا حوله، ومايزال حتى عصرنا الحاضر «الرد على النحاة ص ٢٠».

نظرتة العامل:

استهل ابن مضاء كتابه بحملة موجهة الى النحاة محاولا ان يسدى لهم النصح بقوله : اما بعد فإنه حملنى على هذا المكتوب قول الرسول صلى الله عليه وسلم «الدين النصيحة» ذلك ان ابن مضاء كان يرى ان نحاة المشرق ضلوا واضلوا الناس فى وعثاء النحو وشعابه «ص٢٤».

كما رأهم اكثروا من الفروع والحجج والعلل، ورأى ان ذلك ينبغى ان ينفض عن النحو وان يؤخذ المأخذ المبرأ من الفضول... يقول (وانى رأيت النحويين — رحمة الله عليهم - قد وضعوا صناعة النحو لحفظ كلام العرب من اللحن، وصيانته عن التغيير فبلغوا من ذلك الى الغاية التى امـوا وانتهوا الى المطلوب الذى ابتغوا إلا انهم التزموا ما لا يلزم وتجاوزوا فيه القدر الكافى فيما ارادوه منها فتوعرت مسالكها ووهنت مبانيها وانحطت عن رتبة الاقناع حججها «ص٧٢»).

واخذ ابن مضاء يدعو الى حذف ما يمكن ان يستغنى عنه وينبه الى ما اعتبره اجماعا منهم على الخطأ واسس دعوته على ضرورة الغاء ما يعرف فى النحو باسم «نظرية العامل» اى المسبب فى الموقع الاعرابى للكلمات من حيث عمل الرفع والنصب والجر والجزم كقول النحاة ان رفع الخبر سببه وجود المبتدأ اما رفع الفاعل ونصب المفعول فالسبب وجود الفعل وهكذا، وزاد الكوفيون على هذا القول ان الذى عمل النصب فى المفعول هو الفعل والفاعل معا «الرد على النحاة ص ٨١».

إلا ان ابن مضاء يرى ان هذه التخريجات «فاسدة» لان الذى يعمل الرفع والنصب والجر والجزم فى المفردات انما هو المتكلم ذاته الذى ينطق بالجملة ولا شىء غيره مما ورد فى الجملة من عوامل النحاة.

وبالطبع فان عدم وجود الفاعل ظاهرا فى الجملة دفع النحاة الى القول بالتقدير فى المحذوف فالفاعل إذا يوجد ظاهرا فهو «ضمير مستتر» وهذا الاستتار والتقدير هو ضمن ما دعا ابن مضاء الى حذفه مطلقا من الاعراب بل دفع بأن ذلك التقدير «حرام» اذا قيل فى القرآن به، موردا الحديث النبوى شاهدا على قوله، ذلك الحديث الذى يقول «من قال فى القرآن بغير علم فليتبوأ مقعده من النار» وزاد ابن مضاء على ذلك يقول «مما

يدل على انه حرام، الاجماع على انه لايزاد فى القرآن لفظ غير المجمع على اثباته، وزيادة المعنى كزيادة اللفظ، بل هو احرى، لان المعانى هى المقصودة والالفاظ دلالات عليها، ومن اجلها» «ص٨٢».

كما دعا ابن مضاء الى الغاء «التنازع» وهو وجود اعرابين لكلمة واحدة حسب الموقع فى الجملة على اعتبار ان اكثر من عامل يتنازع اعرابها، ومثله «الاشتغال» وهو امر شبيه بالاول تقريبا.

وقد رأى ابن مضاء ان القول ليس بحاجة الى استنباط علة لرفع الفاعل او نصب المفعول ولم يقتنع بالقول ان ذلك ما سمع عن العرب او لان رفع الفاعل يميزه عن المفعول او لان الفاعل فى الجمل واحد لكن المفاعيل تتعدد.

بل هو يرى الاكتفاء بالعلم بأن الفاعل مرفوع والمفعول منصوب دون البحث عن علة ذلك وسببه ، ويقول ان جهلنا بالسبب لن يضر «اذ قد صح عندنا رفع الفاعل الذى هو مطلوبنا باستقراء المتواتر، الذى يوقع العلم» (الرد على النحاة ص ١٣١).

كما دعا ابن مضاء الى الغاء القياس، اى قياس عامل بعامل آخر فى العمل، كذلك الغاء التمارين غير العملية ومنها ابدال حرف علة محل آخر، وانتهى الى القول بأن الناس عاجزون عن حفظ اللغة الفصيحة الصحيحة فكيف بهذا المظنون المستغنى عنه واختتم قائلا ومما يجب ان يسقط من النحو الاختلاف فيما لايفيد نطقا «ص١٤١».

تصنيف جديد للنحو:

وعن قناعة بوجاهة رأى ابن مضاء وضع محقق الكتاب تصنيفا جديدا للنحو على ضوء آراء صاحب (الرد على النحاة) ودعوته للتيسير، وقد اقام المحقق تصنيفه على ثلاثة اسس هى:

اولا: تنسيق ابواب النحو بحيث يستغنى عن طائفة منها بردها الى ابواب اخرى.

ثانيا: الغاء الاعراب التقديرى فى الجمل وكذلك فى المفردات مقصورة ومنقوصة ومبنية.

ثالثا: إن ألا تعرب كلمة لايفيد اعرابها شيئا فى تصحيح الكلام والنطق به نطقا سديدا.

رأى:

لقد درج واضعو كتب النحو العربي الذى يتلقاه الدارسون فى مراحلهم الابتدائية والاعدادية والثانوية على وضع القواعد النحوية بشمولية تغرق احيانا كثيرة فى التفاصيل والتشعيبات وايراد الاوجه التى تشكل خروجا على القاعدة العامة وكذلك على ايراد التأويلات والاقوال المتعددة فى القضية الواحدة او الباب الواحد من ابواب النحو لتبرير اسباب الاعراب او علله.

وأرى - قياسا على آراء المطالبين بالتخفيف من المتقدمين والمتأخرين على السواء — ان تقتصر كتب النحو فى المراحل الابتدائية والاعدادية والثانوية على القضايا الاساسية دون اختلاف او شواذ ودون القضايا الفرعية منها، وعلى الواجب منها دون الجائز، بل ارى حذف الجواز من النحو جملة، وايراد الواضح المتفق عليه دون الغامض والمستشكل والمتنازع فيه وارجاء ما دون ذلك الى المراحل الجامعية لمن اراد الاستزادة والتخصص ممن يجد لديه ميلا الى الاشتغال باللغة العربية وآدابها ونتيجة ذلك - ان اخذ به — ان يتفرغ الطلاب فى مراحل الدراسة الاولى الى تمثل بنية الجملة العربية دون ايغال فى التعقيد والتعامل معها فى سلاسة ويسر ويمكن الاخذ بالسهل المتدارك من ابواب النحو فى تلك المراحل على النحول التالي:

اولا: الجملة وشبه الجملة واقسام الكلمة

ثانيا: البناء والاعراب «مع استبعاد الازدواجية بينهما فى الكلمة الواحدة كأعراب وبناء الفعل المضارع».

ثالثا: النواسخ

رابعا: التوابع بلا تفريعات من مثل انواع البدل او النعت.

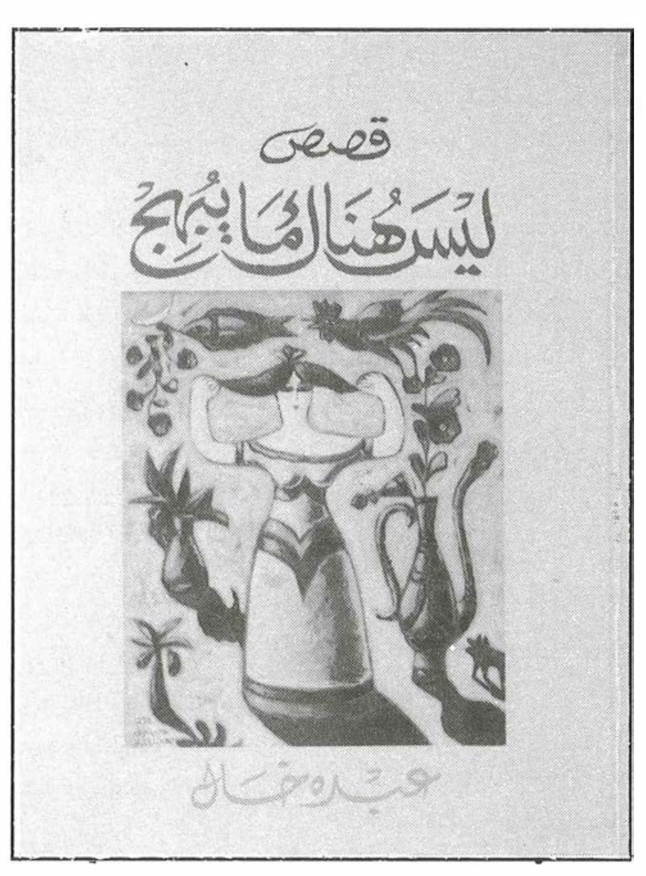
خامسا: بعض منصوبات الاسماء الضرورية لبناء الجملة كالحال والمفعول به مع ارجاء دراسة بعض ما لايكثر استخدامه كالمفعول فيه والمفعول معه والمفعول لاجله وما الجحازية وغير ذلك.

سادسا: حذف «الاساليب» عدا الضرورى منها كأسلوبى الاستفهام والنفى واستبعاد - أو ارجاء - دراسة اساليب مثل اساليب القسم والاختصاص والنفى والاستغاثة والمدح والذم والتفضيل والنداء ولاسيما والاغراء والتحذير والشرط والاستثناء.

سابعا: ارجاء وظائف الحروف «العوامل منها اما الهوامل فلا تأثير لها» واعراب المعتل، ومكان الجملة من الاعراب وشروط ذلك.

حينئذ يتوفر التلميذ على درس ينمى فيه رغبة البحث والاطلاع واخصاب ملكاته اللغوية من حيث الفصاحة والبلاغة فى التعبير وتذوق جمال اللغة ومواطن الجمال فى النصوص وسبر اغوار المعانى ومدلولات الالفاظ حتى يستقيم لسان النشء وتنساب عليه اللغة انسيابا يسيرا، فتتحرر الافكار وينطلق الخيال وتصفو القرائح وتعود اللغة العربية - كما كانت لغة الفصاحة والبيان ويعود الشعر من جديد ليحتل مكانه كديوان للعرب وذروة لسنام لغتهم، حتى فى عصر الكمبيوتر.

* * *



ليس هناك ما يبهج

المؤلف : عبده خال
الناشر: مركز الحضارة العربية للنشر
عرض: إبراهيم فرغلي*

نحن هنا في مواجهة حكايات محكية بمهارة الحكاء الذي يعرف كيف يشوق مستمعيه وكيف يسترسل بدون ترهل. حكايات تخلق أو بالأدق تعيد خلق العوالم المهمشة والمقهورة والمبعدة في مملكة الصمت والنفط قبل أن ترصد تأثير ذلك الأخير على المكان وعناصره وقيمه وتقاليده. وتطرح اسئلة جديدة في بحث عميق حول عناصر الضعف الإنساني دون تعاطف رومانسي (رغم الحس التشيكوفي أحيانا) ودون تكوين مواقف عدائية في نفس الوقت. وإنما هناك رصد محايد ودقيق للحالة الانسانية في تناقضاتها.. قوتها وضعفها ومحاسنها وشرورها.. باختصار في مواضعها المتعددة.

عبده خال : قاص سعودي

ففي قصة «رشيد الحيدري» التي تبدأ بها المجموعة والتي هى في تقديري أجمل قصص المجموعة وأكثرها طرافة تمثل كامل لهذا الرصد في قصة يتكثف بها الاحساس الإنساني وتسير كما كافة قصص المجموعة بموازاة عالم رمزي آخر تفك شفراته بنية القصة الواقعية الممتلئة بعناصر الحياة اليومية والأحداث الواقعية بكافة تفاصيلها الدقيقة التى تجري عيوننا على سطورها ومن ثم نعايشها.

والقصة التي تبدأ باختفاء «رشيد الحيدري» وتحوله إلى أسطورة يتنفسها أهل الحي وتعيش في خيالهم – استلهاما من الواقعية الأسطورية أو السحرية التي تفرض نفسها بقوة على الكتابة العربية الآن – وتنتهى بالواقعة التي سببت هذا الاختفاء الموازى لحضور اسطوري تنتقل دون ترتيب لبيان تفاصيل حكايته.. هذا الاعمى الذي «اشتهر منذ طفولته المبكرة بالشغب.. ذلك الشغب الذي أودى بفقدانه بصره. وقد روت أخته عائشة الحيدري هذه الرواية: لم يسلم أحد من أذى رشيد فقد كان صبيا معجونا بماء الأبالسة كما وضعته أمي والتى روت مولدتها أن وليدها سيكون نقمة ما لم تحجبه خلال الأربعين يوما من عمره وأكد على مقولتها تلك بأن الوليد يحمل شارة في جبينه لا تأتي إلا مع الصبية الذين يمسسهم الشيطان أثناء ولادتهم».

– أما قصة فقدانه البصر فتبدأ بعد أن «انفرد أبواى بنفسيهما في غرفة منعزلة من الدار ولم يكن يدر بخلدهما أن عين رشيد تتربص بهما من خلال النافذة المفتوحة، وعندما أناخ أبي بلذته سريعا سمع صوت ابنه يصيح به من خارج الغرفة.

– أفا على الرجال.. ظننتك فحلا فإذا بقذفك أسرع من حنميش.

وقد كلفته تلك الجملة بصره حيث خرج أبي غاضبا ومقسما أن يطفىء له ضوء عينيه ولم تفلح توسلات امي عن ثنيه عن تنفيذ قسمه فسحق عدة قرون من الفلفل الأخضر وذراها بعينى رشيد ليعيش ما تبقى له محروما من البصر.

ولكنه ورغم فقدان بصره ولأنه معجون بماء الابالیس – وفي ظني أنه معجون أيضا بطاقة مدهشة لحب الحياة – لا يستسلم ولا يتوقف عن شغفه «فلازالت الحارة تذكر له تلك الحادثة التي جعلت المصلين يتضاحكون متناسين حرمة المكان الذي هم فيه، ففي احدى الجمع تأخر الخطيب وكان المصلون يتهامسون بذلك ولم يشعر الناس إلا ورشيد يتلمس طريقه صوب المنبر وقد ألجمتهم المفاجأة ولم يشعروا الا وهو يقف فيهم خطيبا. كانت خطبته مزيجا من النكات والمواعظ السيارة على أفواه العامة. ولم يعرف كيف ينهى خطبته فاستطالت حتى دخل عليهم وقت صلاة العصر ولم ينتبه لفوات الوقت إلا اليوسفى الذي كان يتحرك في مكانه متمهلا ثم تهامس مع جيرانه في الصف فتحركوا وانزلوه وهو لازال يخطب مما حمل المصلين على الضحك بصوت مرتفع.. واصبحت تاريخا من تواريخ أهل الحي حيث يقولون مات فلان قبل خطبة رشيد بأيام أو ولد فلان بعد خطبة رشيد».

ولكن هذا الشخص الذي يفقد بصره بشكل شديد العبثية يظل دائما محافظا على بصيرته التي تجعله يصرخ بعد هزيمة ٦٧:

– إسرائيل ستتنفس هواءنا يا أولاد الكلب.

«فتركوه يهذى وهم يلعنونه في كل كتاب — أهل القرية – وعادوا إلى مخادعهم بينما ظل يجوب الأزقة صائحا بصوت محروق:

– لن تقوم لنا قائمة بعد اليوم.

وصرخة رشيد هذه هى علامة فارقة في حياته فقد تغيرت أحواله بعدها .

– وليس وحده.. فهذا تقريبا ما حدث لجيل كامل عاصر المد القومي ثم الهزيمة التي مازالت تؤرق هذا الجيل حتى اللحظة — وانقلب تماما ولم يعد يستمع إلى الاخبار البتة وانما أصبح مولعا بسماع الاغاني النسائية. فيبدأ بالاهتمام بنفسه وتشذيب لحيته وشاربه والتأنق والتعطر والاستماع الى «ليلى نظمي» كما المجنون.. لدرجة تدفق مائه كلما سمع صوتها في المذياع وحتى أصبح أطفال القرية يركضون خلفه وهم يصيحون : «إدلع يارشيد على وش الميه». وبدأ يبدى اهتماما بصديقات اخته ونساء الحى اللواتي كان يصفهن لمن حوله كأنه يراهن وصفا شديد الدقة ويميز كل واحدة منهن بالعطر الذى اقترحه عليها لأنهن كن يحببن سماع غزله في محاسنهن. إلا أنه شغف تماما بميمونة رغم شراسة زوجها وضربه له عدة مرات بسبب تحرشه بها. ولما أصابها التعب من شر ملاحقته لها دبرت له مكيدة فدعته الى بيتها وطلبت منه أن يريها فحولته قبل أن تصحبه إلى باب خلفى يقود إلى الطريق العام ليجد نفسه يقف عاريا تماما امام زوجها وأهل الحارة فيركض

مصحوبا باللعنات والضحكات ونخس العصى ثم الاختفاء التام.

ويتحول إلى أسطورة اخرى من اساطيرنا نتغنى بها ونبكي عليها في دلالة قوية على ازدواجية المجتمع العربي الذي تعمى بصيرته عن نبوءة رشيد: «لن تقوم لنا قائمة بعد اليوم».. منشغلين بمواجهة مشاكل الحياة اليومية واطعام الافواه المفتوحة.

هذا الصراع الذي يجسده عبده خال في قصة «أناشيد الرجل المطارد» . الصراع بين تلبية الاحتياجات الاساسية.. الطعام والغذاء وبين القيم لدى الفقراء الذين لا يجدون ما يأكلونه لا هم ولا أطفالهم تحت سمع وبصر الحكومات والسلطة والاثرياء الذي لا يتورعون عن قطع يد السارق ولا يأبهون بصراخ الأطفال الجياع. على طريقة العدل العربي!.

فالرجل الذي يسرق لإطعام ابنه الصغير وزوجته بعد أن تقفل في وجهه أبواب الرزق.. تقطع يده.. ويدرك الطفل باحساسه أن هناك علاقة وثيقة بينه وبين اليد المقطوعة للأب الباكي فيركض ويقبلها في لهفة رغم صراخ الام وعويلها وهى تشدد عليه بألا يقبل يدا مارست السرقة. وعندما يسجن الأب بعد تعدد سرقاته لأنه لم يجد بديلا وبعد أن تتعب الأم من شدة الارهاق وهى تكد من أجل اطعام الولد تطلب منه أن يعمل ليواجه المأساة بنفسه هذه المرة وهو يطلب أبواب الرزق المسدودة فلا يجد أمامه إلا حظائر الدواجن لسرقتها.. ويكرر التاريخ نفسه.. عندما يقبض عليه الشرطي وهو يوجه اليه التهمة التي توجه فقط للصغار والفقراء والمحتاجين: يا لص!

ويقدم «عبده خال» في قصة «برحة عنبرى» نموذجا مأساويا لقيم النفط المدمرة من خلال شخصية «العنبرى» الذي راح يركض لاهثا وراء وهم النفط الذي اكتشف أن أرضه رشحت به فيحاول اقناع أهل القرية بمساعدته في أعمال الحفر طويلا وهو يبشرهم بالنعيم الذي سيغرقون فيه. وتبدأ أعمال الحفر بالفعل بحثا عن النفط وكلما مل العمال اندفع خلفهم ممنيا اياهم بالنعيم ومؤكدا أن النفط يوجد في الاعماق فقط فيما سادت المنطقة رائحة نتنة انتشرت في ارجائها. وانتهى الامر فجأة بموت العنبرى ملطخا بآثار الزيت مختنقا بعد أن ظل يستنشق رائحة الزيت فرحا طول الليل. ليعيش اهل القرية بعدها فترة وهم يشمون الرائحة النتنة التي تملأ فضاء المكان قبل أن يفاجئهم السائل اللزج الكثيف خارجا من جوف الارض يشققها ويندفع يطمر كل ما أمامه في قوة مخلفا الموت والدمار والخراب والاندثار.

ويضعنا الكاتب في مواجهة اجابة تحمل بين طياتها أسئلة كثيرة.. هذه الاجابة التي تحمل عنوان المجموعة والقصة الاخيرة فيها وأطول القصص على الاطلاق في هذه المجموعة.. «ليس هناك ما يبهج» فهذا النص يطرح اسئلة عن مدى جدوى الثروة في تحقيق الامان للانسان؟ ومدى تأثيرها على النفوس. ما الذي يخلق الجشع والطمع؟ وما الذي يخلق تعاسة الإنسان؟ ثم ما الذي يسلبه القدرة على البهجة؟

إن الابن الذي ينسلخ من جلده بزواجه بسيدة ثرية يعجز عن دفن جثة ابيه خوفا وحفاظا على مشاعر هذه الزوجة صاحبة العز والجاه وهو لا يدري أن رائحة جثة ابيه ما تزال عالقة به من كثرة ما حملها بينما يبقى عاجزا لسلبيته وبسبب ضعفه أمام امرأته وأمام حلم الثروة فلا هو يحقق الصفقة التي منعته عن دفن جثة أبيه ولا هو يستطيع ارضاء زوجته المتعجرفة وهو لا يعمل وبالتالي لا يستطيع التخلص من سيطرتها عليه ثم انه أخيرا.. يعجز عن دفن جثة أبيه فيما رائحة العفونة تصل إلى كل مكان يصل اليه بينما تنازعه نفسه بالقاء حمولته والهرب!.

تبقى الاشارة إلى أن الواقعية التي تسيطر على أجواء هذه المجموعة ليست واقعية كلاسيكية كما قد يبدو من سياق هذا العرض. بالعكس .. فالتسلسل الزمني في أغلب قصص المجموعة لا يسيل منتظما بل انه يتفتق - أحيانا الى درجة اثارة شبهة القصدية والتعمد ضد تلقائية القصة كما في «البشارة» مثلا - وأحيانا ينقطع انسيال الحكى بتغيير الضمير من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم بشكل مباشر كما في «رشيد الحيدري» أو غير مباشر كما في قصة «ليس هناك ما يبهج» .. ولكن في النهاية تظل لغة الحكى منسالة في وحدة واحدة خلال قصص المجموعة كلها لتشير إلى مهارة الحكاء الذى استطاع أن يستلهم من بيئة تبدو شديدة الجفاف عالما فنيا قصصيا شديد الخصوبة.

* * *

رسالة الجامعة:

جيل جديد وتجارب في فضاءات البيئة

محمود عبدالعاطي

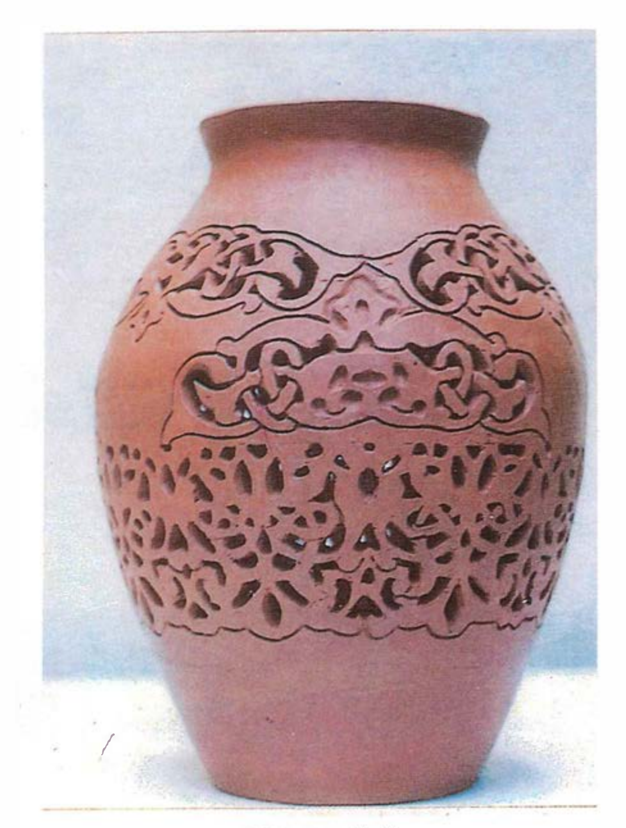


عايدة البلوشي: تصوير

كان الثاني عشر من أبريل الماضي موعداً للإعلان عن إضافة نوعية. وكيفية للنص التشكيلي العُماني المعاصر، فقد أقيم في ذلك اليوم أول معرض لخريجي قسم التربية الفنية في قاعة المعارض الكبرى بجامعة السلطان قابوس والذي يمثل النشاط الختامي لحياتهم الاكاديمية بالجامعة، والبداية الأولى للمشاركة

الفاعلة داخل الحركة الثقافية العُمانية كفنانين يملكون التزاماً حقيقياً نحو ذواتهم ومجتمعهم للتعبير عن دواخلهم ومجالهم، لمواجهة غياب التثقيف البصري وإشاعة أجواء الثقافة الجمالية متخذين من نتاجاتهم وفعلهم قواعد للبث .

في ذلك المعرض تم الإعلان عن ولادة مجموعة من الفنانين هم الجيل الأول من الفنانين التشكيليين العُمانيين الذين تأهلوا



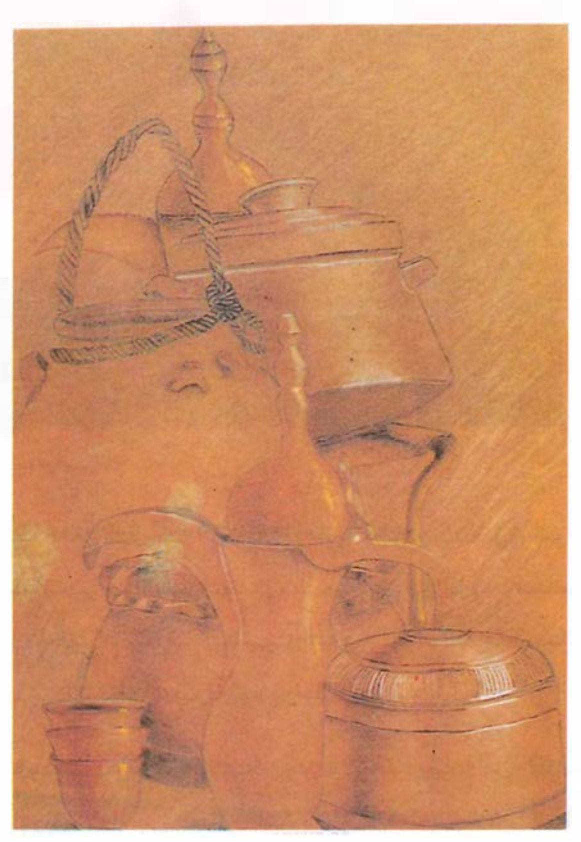
أمل الخنبشي : خزف



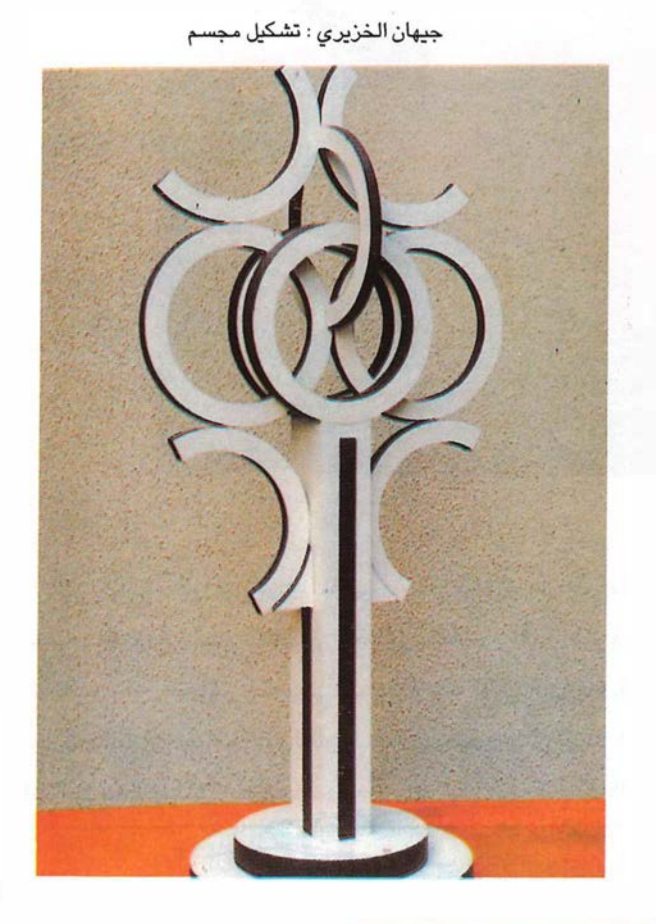
أمل العامري : معلقة شعبية

ندى الفارسي: رسم





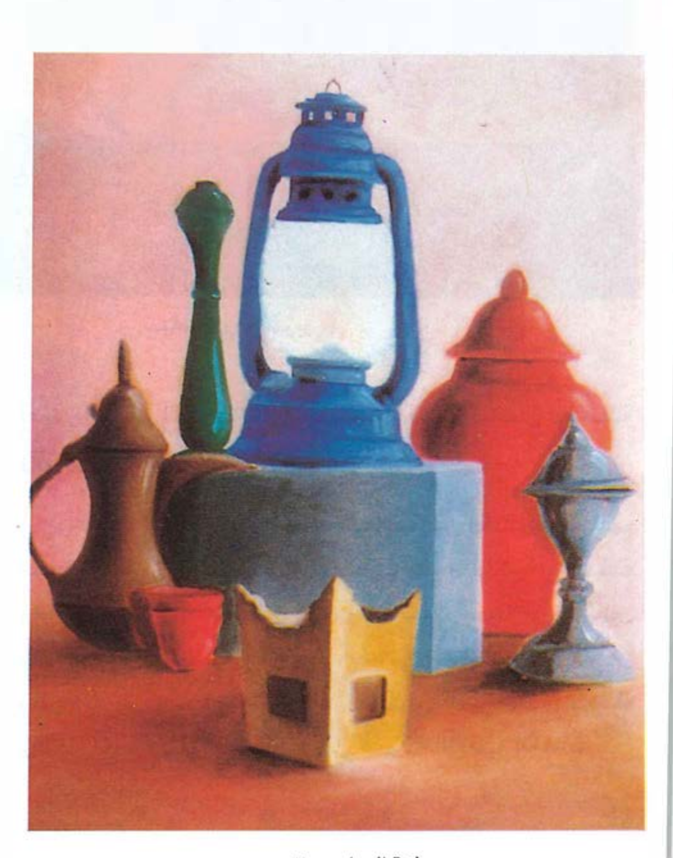
جيهان الخزيري : تشكيل مجسم



تأهيلاً أكاديمياً داخل مؤسسة تعليمية معنية بالأمر حيث قضت هذه المجموعة أربع سنوات بالجامعة منخرطة في عمليات تعليمية منهجية منظمة تزخم بممارسات فنية شاملة سواء على المستوى الأدائي التقني لتقصى وتملك الأدوات والأصول الأساسية، وصقل طرائق التعبير، أو على المستوى الإبداعي المحمل بتوجهات ورؤى ذاتية واعية ومتفردة.

والرصد الأولى لأعمال هذا المعرض يلقى الضوء على تعدد مجالات الممارسة الفنية ــ الذي هو بالضرورة ملمح أساسي للعملية التعليمية بأقسام وكليات التربية الفنية عموما ـ حيث احتوى المعرض على أعمال تصويرية منفذة بخامات تقليدية مثل الألوان الزيتية وألوان الجواش والألوان المائية، بالاضافة إلى بعض الخامات غير التقليدية مثل الأكريلك وقصاصات الورق والأقمشة والعجائن التي تغذي اللوحة التصويرية بقيم نحتية. ونجد أيضا أعمال الرسم المنفذة بالفحم وأقلام الرصاص السوداء والملونة، وأيضا الخزف، والتشكيل المجسم بخامات متنوعة، وطباعة المنسوجات، والنسجيات اليدوية سواء بتقنية الكليم أو السجاد، والرسم على الزجاج بألوان السيلكا، والمشغولات الفنية المنفذة بخامات بيئية تقليدية وأخرى مستحدثة. كل هذه المجالات، تمت ممارسة التعبير الإبداعي من خلالها في أساليب وتقنيات متنوعة ومتعددة وبدرجة عالية من الحرية ، يشير اليها التفرد الشخصي في الأسلوب لكل فنان بالرغم من ممارسته لمجالات مختلفة، حيث نستطيع أن نرصد بيسر وسهولة الملامح المميزة لأسلوبه واتجاهه فالرؤية التي يقدمها في أعمال التصوير هي نفس الرؤية التي يقدمها في أعمال التشكيل المجسم أو الخزف أو الطباعة، ولا تكون هناك اختلافات بين هذه الأعمال إلا ما تصدره الخامة والتقنية من أحكام خاصة.

ورغم التفرد الذاتي في التعبير الفني لدى كل فنان منهم، فإننا نستطيع أن نكشف عن ظواهر شائعة لدى مجموعات منهم، فبعض هؤلاء الفنانين قدم مجموعة من المعالجات الفنية هى في مجملها ضرب من التعبير عن خلجات ونوازع النفس وطموحاتها في البحث عن معادل جمالي للعلاقات المتشابكة بين الفرد ومجاله. وقد تجلى هذا التعبير بأكثر من أسلوب، فمنهم من يقتحم سطح اللوحة بعفوية شديدة مثل الفنانة خديجة الكلباني والفنانة عايدة البلوشي اللتين استخدمتا الخامات والأدوات بمباشرة واضحة دون التوقف عند اتقان الصنعة أو

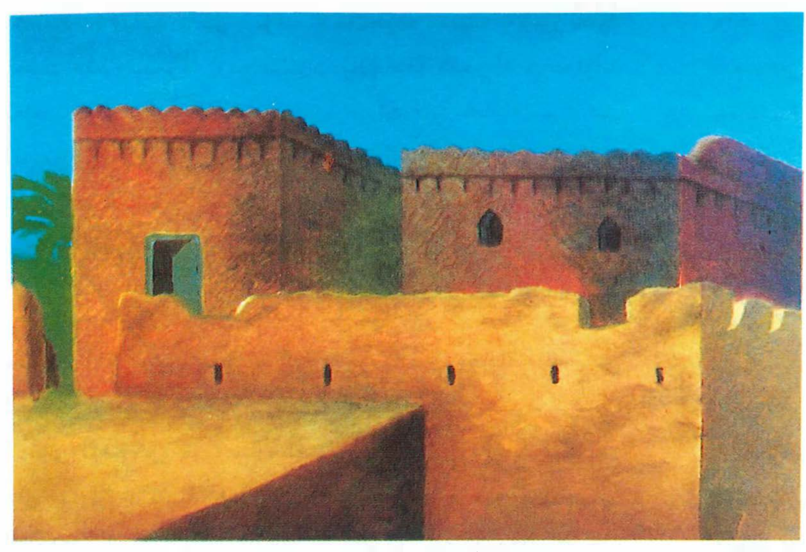

بثينة الرواحي : تصوير


إيمان سعيد البلوشي: طباعة

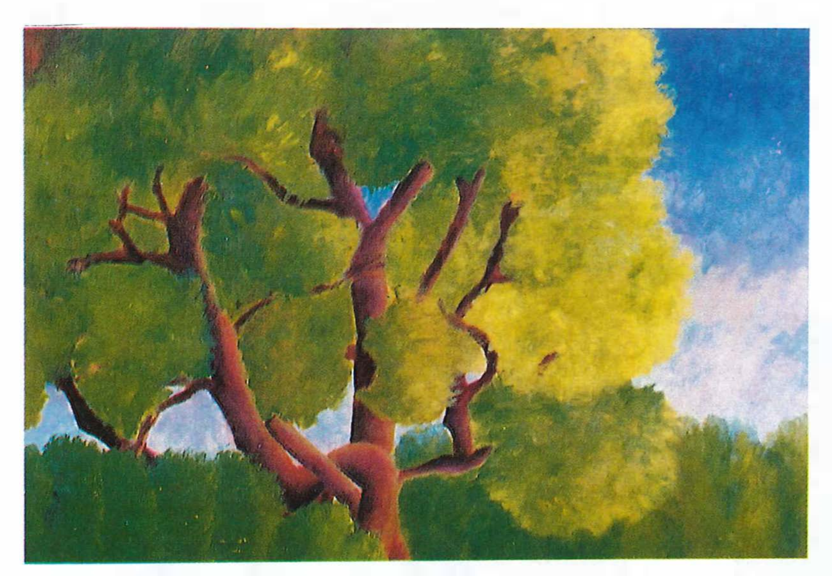
الحرفية في الأداء في استرسال تحركه وتدفعه عوامل جوانية، ولذلك جاءت أعمالهما مشحونة بطاقات تعبيرية دافقة، وعلى العكس منهما، قدمت كل من نصرة الوهيبي وأمل الفارسي، وفخرية خلفان وسميرة اليعقوبي أعمالا تتسم بدقة الصنعة والحرفية العالية، لكنهن قدمن أيضا تعبيرا مشحونا بالانفعالات، زاد من كثافته التركيز على الدرامية التي تحققها توظيف القيم التعبيرية للون وقيم الغامق والفاتح والظل والنور.

كما قدم كل من محمد العامري، وفتحية المخيني وأمل العامري مناظر من البيئة العُمانيه تتسم بمسحة شاعرية غالبة، ساعد على تكثيف الشعور بها اختيار لحظات ضوئية معينة كجو عام لهذه المناظر بالاضافة إلى اختيار موضوعات أليفة إلى النفس العُمانية مثل الصيد، والوديان، وعيون المياه الطبيعية هذه المناظر قدمت في معالجات تصويرية أو نحتية تلتزم إلى حد بعيد بالواقع المرئي للعناصر والأشكال.

وقد قدمت مجموعة من هؤلاء الفنانين رؤى خاصة من خلال مداخل تجريبية للبحث عن متغيرات جمالية جديدة من ذلك ما قدمته عايدة الهاشمي وخولة الفارسي في التشكيل المجسم والتصوير والأشغال الفنية وما قدمته بثينة الرواحي وندى الفارسي في التصوير والطباعة والنسيج.



أمل العامري: تصوير



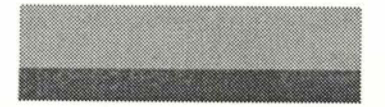
رحمة الكندي : تصوير

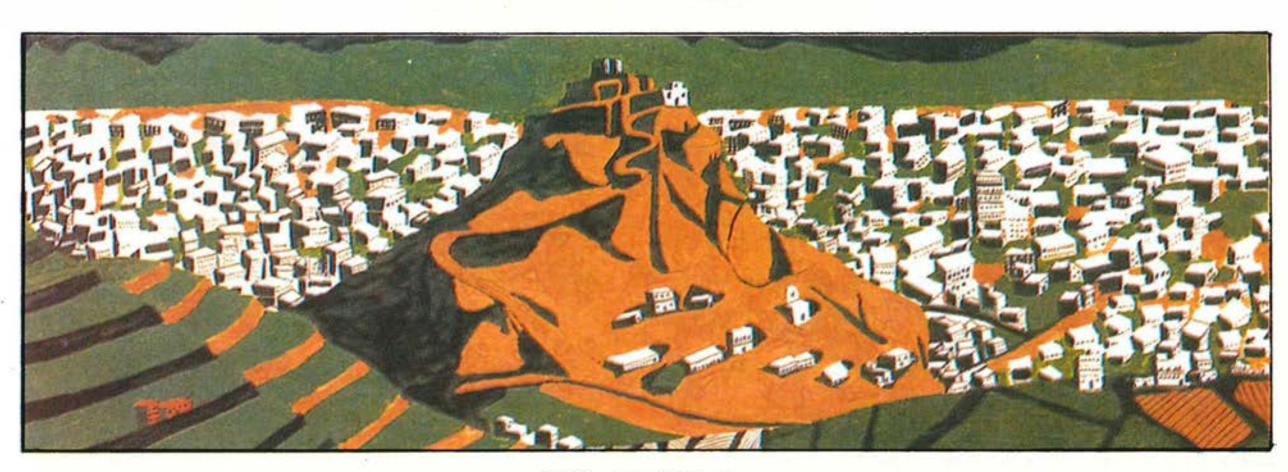
وقد تميزت أعمال التشكيل المجسم والأشغال الفنية بتوليف عديد من الخامات في صياغات ومعالجات فنية تحترم معطيات الخامات وطاقاتها التعبيرية والبنائية، كما في أعمال جيهان الخزيري ونادر مبارك. كذلك أعمال الخزف التي تفصح عن تحكم مهاري عالي الحرفية يؤكد قدرة هؤلاء الفنانين على امتلاك تقنيات هذا الفن، بالاضافة إلى وضوح توجه تراثي كان دافعا إلى ظهور مسحة تعبيرية في هذه الأعمال. وأيضا أعمال الطباعة والنسيج التي نفذت بأساليب تقنية متعددة مثل الطباعة بالاستنسل والبصمات والعقد والربط، ونسجيات الكليم والسجاد والمزاوجة بينهما. كذلك أعمال الرسم التي جاءت في معالجات تتسم باتقان الصنعة والتعبير عن رؤى إبداعية متفردة.

وإذا كنا قد استقبلنا هذه المجموعة من الفنانين وأعمالهم بحفاوة لها مشروعيتها وتستند إلى خلفية تعليلية واضحة وحقيقية وإذا كنا نعتبر هذه المجموعة جيلا جديدا من الفنانين يمثل اضافة إلى النص التشكيلي العُماني، فاننا ننتظر منه أن يعلن لنا عن ملامح وتوجهات الخطاب الفني الذي يتبناه والفعل المجسد لهذا الخطاب داخل الحركة الثقافية العُمانية.

* * *

رسالة اليمن





حكيم العاقل: تعز ـ ١٩٩٢

تعانى حركة النشر فى اليمن من صعوبات عديدة، اذ قلما تصدر نتاجات ادبية مطبوعة فى الداخل، ويلاحظ المتابع للنتاج الثقافي اليمنى انه غالبا ما يصدر فى الخارج، على قلة الاعمال المطبوعة فى جميع الاحوال.

مع ذلك فقد شهدت الفترة الاخيرة صدور اعمال ابداعية متميزة

أ ـ ان بى رغبة للبكاء

الشاعر احمد ضيف الله العواضى من الشعراء الشباب المتميزين فى اليمن، وقد صدرت مجموعته الاولى «ان بى رغبة للبكاء» عن منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب فى عمان، وقد لاقت مجموعة العواضى نجاحا كبيرا، فاستقبلتها الاقلام بالكتابة عنها فى جميع الصحف اليمنية تقريبا ولم تمض اشهر على صدور طبعتها الاولى حتى اعاد الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب طباعتها للمرة الثانية بعد نفاد طبعتها الاولى. تغلب على قصائد العواضى شفافية مرهفة وغنائية عذبة، اضافة الى نكهة يمنية حميمة، واحزان لاتكف عن التدفق.

يقول الشاعر فى قصيدة «المجنون»

سألت عن صنعاء

حدثنى المجنون

صنعاء فى بوابة الروح تشكلت

كهيئة الطير وقوس النون

سألت عن صنعاء

حدثنى الهدب الذى يظلل الجفون

صنعاء زهرة

لفارس يخرج من بوابة الشجون

سألت عن صنعاء

فقال: هذا حجر الروح

اذا لامسته يكون

مائدة مثقلة بالنسيان

وعن اتحاد الكتاب العرب فى دمشق صدرت المجموعة الشعرية الثالثة للشاعر اليمنى الشاب محمد حسنين هيثم بعنوان «مائدة مثقلة بالنسيان».

وهيثم ابرز الاصوات الشعرية الحديثة الدؤوبة فى اليمن، وقد سبق له ان اصدر مجموعتين شعريتين هما «اكتمالات س» و«الحصان».

المجموعة الجديدة تحمل اضافات فنية هامة الى تجربة الشاعر، حيث تزداد قصيدته تماسكا وتكثيفا، وتنجح كثيرا فى التسجيل الشعري الناضج لهموم حارقة يعكس فيها الشاعر الكثير مما رآه جيله من ضياع ومآس ومجازر.

لغة هيثم مصقولة وذات دراية عالية فى تناول موضوعها السياسى بلغة شعرية حقيقية، مدهشة ومتوترة وذات تخييل عال.

ولاينس الشاعر ان يوصل قصيدته الى القارىء باقتصاد مدروس فى البوح فى القصائد «١٩٨٤» حيث القصيدة ثلاثة اسطر:

«فى السجن المفرد صادفت اثنين

شعبا مغلولا

وبلادا دون يدين»

فى قصائد المجموعة ميل دائم الى البناء المحكم والمونتاج الدائم للغة والصور كما يبدو ذلك من خلال هذه القصيدة كمثال على ذلك وهى بعنوان«قطار»

«القطار الذى يعبر الآن

أى المحطات توقفه؟

اى منعطف

سوف يوهن هذا الطواف المرير؟

القطار الذى يعبر الآن

نصعده

ثم نطلق ايا منا فى ممراته

ثم نكبر بين مقاصيره والهدير

القطار الذى يعبر الآن

كم سيحرجنا الوقت عبر انحناءاته

كم سنحلم

كم سوف نهرم

كم سوف نحزم كل حقائبنا

للهبوط الاخير

.....

والقطار يسير»

غنائيات عباس الديلمى

فى صنعاء صدرت مجموعة من الشعر الغنائى للشاعر عباس الديلمى، وهو واحد من اشهر كتاب الاغنية فى اليمن، ونائب الامين العام لاتحاد الادباء والكتاب اليمنيين.

فى هذا النتاج جمع الديلمى حصيلته الغزيرة من الاغانى والاناشيد التى غناها له مجموعة كبيرة من المطربين اليمنيين والعرب.

وقد توزعت فى «غنائيات عباس الديلمى» قصائد بالعامية والفصحى.

وانا أعلن خوفي

وللشاعر اليمنى المعروف محمد الشرفى صدرت مجموعته الاخيرة فى دمشق وعلى نفقته الخاصة، وهى بعنوان «وانا أعلن خوفي».

محمد الشرفى اكثر الشعراء اليمنيين نشرا حيث طبع حتى الآن ما يزيد على اثنين وعشرين عملا بين شعر ومسرح، وهو من الذين كتبوا الشعر منذ الستينات، وخاصة قصائده التى يدافع فيها عن المرأة.

يغلب على هذه المجموعة الهم السياسى المباشر، وخاصة اجواء الخوف على الوحدة اليمنية من الانكسار، اضافة الى هجومه المألوف ضد المتعصبين دينيا، وهو يكتب قصائده بالشكلين العمودى والتفعيلي.

كتاب الزينة

مركز الدراسات والبحوث اليمنى فى صنعاء له دور فى التعريف بالقضايا الفكرية والثقافية والعامة التى تخص اليمن، وهو يصدر مجلته الفصلية «دراسات يمنية» وله دور لابأس به فى طباعة الكتاب اليمنى.

ومن اهم اصداراته الاخيرة «كتاب الزينة فى الكلمات الاسلامية العربية» لابى حاتم الرازى المتوفى سنة ٣٢٢هـ وقد قام بتحقيقه العلامة اليمنى د. حسين فيض الله الحرازى.

واهمية الكتاب تنبع من تناوله للمفردات الاسلامية وتغير دلالتها اللغوية ومعانيها.

فهو يتناول مثلا كلمات مثل القضاء والقدر والقلم واللوح والعرش والجنة والنار والصراط والقيامة واسماء الله الحسنى وغير ذلك.

وقد قام المحقق بجهد كبير فى الحواشى حيث اضاف الكثير من المعلومات عن اصول بعض المفردات فى اللاتينية واللغات السامية

والفارسية والحميرية اليمنية من خلال تضلعه بهذه اللغات جميعا، ويقع الكتاب فى ٤٢٤ صفحة من القطع الكبير.

المعلقات العشر فى رسالة جامعية

نوقشت فى قسم اللغة العربية / جامعة صنعاء رسالة ماجستير متميزة عنوانها «المعلقات العشر فى التأويل التكاملي» للباحث الشاب عبدالله حسين البار، حيث تناول المعلقات بالدراسة على اكثر من مستوى فى ضوء التأويل التكاملي، فدرس المعلقات فى دلالاتها المختلفة، وفى بنيتها اللغوية وقد نال درجة الماجستير بامتياز.

وعبدالله البار شاعر شاب وناقد يمنى متميز، وله اسهاماته فى الصحف والمجلات الثقافية، وهو ابن للشاعر حسين البار الذى يعد واحدا من رواد الشعر الرومانسى فى اليمن.

المعرض الاول للفنان عدنان جمن

عدنان جمن واحد من اهم رسامى الكاريكاتير فى اليمن، وقد عرف منذ ما يزيد على عشر سنوات كفنان كاريكاتير من خلال الصحافة اليمنية.

واخيرا اقام فى صنعاء معرضه التشكيلي الاول فى «كاليري ١» للفنون التشكيلية، ولكنه فاجأ الجمهور بلوحات مائية تميل الى الرسم الواقعى والانطباعى، ولم يحو معرضه كما كان متوقعا لاى كاريكاتير.

وفى لقاء مع الفنان جمن قال عن معرضه:

«اريد من خلال هذا المعرض ان اقدم جانبا من تجربتى لايعرفه الجمهور، وهو اننى فنان تشكيلي لديه عوالم اخرى غير عالم الكاريكاتير، وهنا اقدم محاولات فى استخدام الالوان المائية والفحم».

وحول اسلوبه يقول الفنان:

«انا من الذين يؤمنون ان على الفن ان يصل الى الناس لهذا تجد فى لوحاتى واقعية واضحة، وبيئة يمنية صميمة من خلال اللوحات التى تكشف جماليات عدن وصنعاء ببيوتهما القديمة ومعالمهما الاثرية، اضافة الى البيئة الريفية والوجوه».

والفنان جمن يستعد الآن لاقامة معرض بالاشتراك مع فنانين يمنيين آخرين.

الفنان عبدالحكيم العاقل.. نشاطات متنوعة

عبدالحكيم عاقل فنان يمنى بارز، تخرج مؤخرا فى معهد سوريكوف العالى للفنون التشكيلية متخصصا بالجداريات، وقد سبق له ان اقام معارض عديدة فردية ومشتركة فى كل من اليمن والسعودية وليبيا وموسكو والشارقة.

وتبدو جلية فى اعماله مهارة استخدام تقنيات التشكيل المختلفة بالصيني والزيتى، وقد تطورت تجربته من الرسم الانطباعى والتعبيرى الى اتجاهات حديثة جدا فى اللون والخطوط وموضوعات التعبير، دون ان تفقد لوحاته روحها اليمنية.

يقول حكيم:

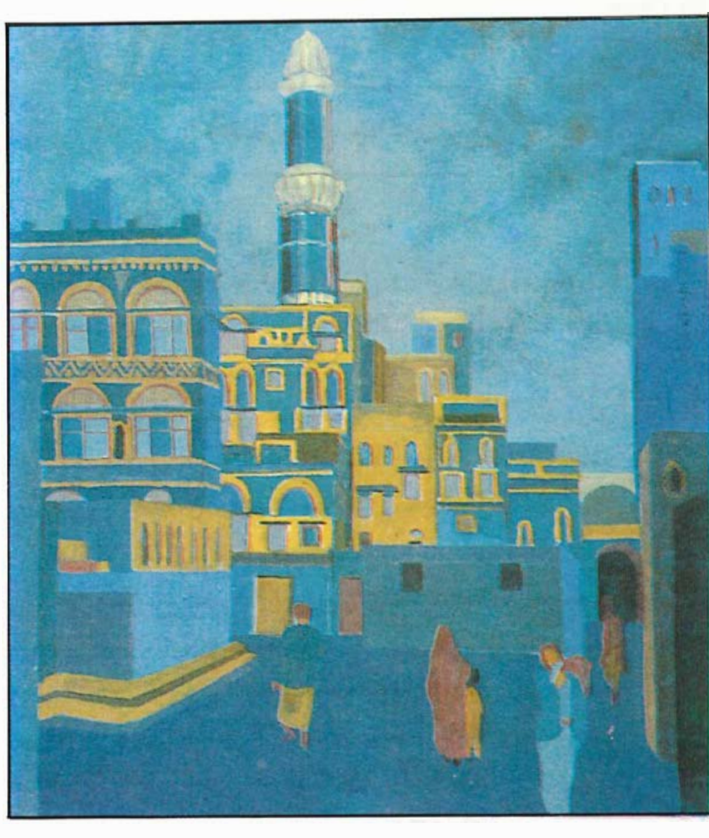
«الفن الآن له بعد عالمى، اذ اصبح الفنان منفتحا على التجربة العالمية من خلال الاطلاع والمتابعة، وبصراحة التقنيات الفنية تعلمناها من الخارج، لكن النكهة المحلية تظهر بشكل طبيعى وعفوى».

وحول مشاريعه المستقبلية يضيف حكيم:

«ما فعلته حتى الآن تجارب غير مكتملة، وتدور فى رأسى احلام فنية كثيرة وكبيرة اعمل على تحقيقها مستقبلا، خاصة فيما يتعلق بالجداريات التى اتمنى ان اتابعها، فهى فن جميل وجماعى وله تأثير على عين المشاهد اليمنى، وتربيتها جماليا».

وعن واقع الفن التشكيلي فى اليمن يضيف:

«الفنان التشكيلي اليمنى يعمل فى ظروف صعبة، حيث لاتوجد حركة نقدية مرافقة، وليس هناك اطار فاعل يجمع الفانين ويدفع بالحوار ونمو التجربة، والنقص واضح فى الدعم الرسمى المفترض ان يؤدى دوره».



حكيم العاقل: مدينة خضراء ـ ١٩٩٢

رسالة طوكيو

نكهة الحياة اليومية في الشعر الياباني الجديد

محمد عضيمة *



احتفلت «جمعية الشعراء الحديثين» في اليابان وفي صيف ١٩٩٤ بصدور مختارات من الشعر الياباني الحديث باللغة العربية ، وكان كاتب هذه السطور قد ترجم تلك المختارات عن اليابانية مباشرة بالتعاون مع المستعربة كاورو - ياماموتو ونشرت في سوريا عن دار المواقف تحت عنوان «سفينة الموت» ديوان الشعر الياباني الحديث، حوارات وقصائد.

وأثناء الاحتفال - اللقاء بهذه المناسبة طلب الى كاتب هذه السطور وصاحب الترجمة العربية ان يقدم لمحة عن الشعر العربي الحديث وعن انطباعاته التي تولدت اثناء العمل على ترجمة الشعر الياباني الى اللغة العربية، وفيما يلي نص الكلمة التي ألقاها، ومن الجدير بالذكر ان الاحتفال - اللقاء قد اقتصر على الشعراء فقط وحضره حوالي ثلاثين شاعرا يابانيا.

* محمد عضيمة : شاعر ومترجم سوري مقيم في اليابان .

كنا، اصدقائي وانا نتساءل ونحن نطلع على الشعر الاوروبي والامريكي المعاصر، وماذا عن الشعر الياباني الحديث، كيف يكتب شعراء يابان التكنولوجيا.

ما هو النص الشعري الحديث الذي يمكن ان يكون مقابل هذه التكنولوجيات التي غزت اليابان بسرعة هائلة بعد الحرب الكونية الثانية، هل انتقل اهتمام الشاعر الياباني من تأمل الطبيعة الى تأمل مصنع سيارات، من تأمل وردة في قمة جبل الى تأمل دولاب سيارة او تأمل برغي في كمبيوتر، بماذا يهتم الشاعر الياباني الآن.

هل خرج على قوانين التانكا والهايكو... واذا كان باشور وبوزون مثلا قد اجتازا حدود اليابان ليصبحا سفري الحساسية الشعرية اليابانية ليصبح الهايكو الرمز الاول لهذه الحساسية، فلماذا لم يستطع الشعر الحديث الياباني - وعمره الآن يتجاوز المائة عام - ان يصل ونحن في عصر الاعلام

السريع الى خارج اليابان بقوة السلعة اليابانية التى نالت ثقة المستهلك الاجنبي دون منازع هل لان البلدان المتقدمة لم تعد تنتج شعرا لانها لم تعد بحاجة اليه، ام لان الشعر يهاجر من هذه البلدان حيث مكان الصدارة لم يعد له، الى بلدان اخرى يكون فيها السيد الاول ام لان للشعر الحديث تحديدا قدرا متشابها فى جميع انحاء العالم حيث الابواب تغلق فى وجهه بحجج متعددة غموضه، صعوبته، خروجه على المألوف، عدم جدواه، أم لانه اصبح قضية تخص نخبة معينة دون غيرها، وصار له زبائنه الذين يبحثون عنه فقط دون غيره ام لانه لم يعد يقبل ان يكون مطية العقائد والايديولوجيات التى تروج لها وسائل اعلام بلدان تعتقد بمركزيتها الثقافية، ام ان الشاعر الحديث مكتف بسوقه المحلي ولايريد ابعد من هذا المستوى.

ألهذه الاسباب وغيرها لم نعرف الشعر اليابانى الحديث عن قرب وبشكل جيد، لم نعرف رأي الشاعر اليابانى المعاصر بالحداثة عموما وبالحداثة الشعرية خاصة. فى حين انتشرت آراء شعراء كثيرين من امريكا واوروبا والعالم العربي.

لذلك كله، رأيت نفسي، وانا فى اليابان، مدفوعا فى اتجاه الشعر اليابانى المعاصر وفى اتجاه شعرائه اطرح عليهم اسئلتى العربية حول الشعر اليابانى وحول معانى الحداثة الشعرية ومشكلاتها فى اليابان فنحن العرب، لدينا ربما اقدم تقاليد شعرية مستمرة بشكلها من اكثر من الفى عام على الاقل.

ومانزال إلى اليوم ندرس وندرس هذا الشعر فى مؤسساتنا التعليمية بصفته اساس هويتنا العربية الاول... ومن سمات هذا الشعرالاولى اعتماده على عناصر الطبيعة الصحراوية وعلى التجربة الفردية، جميع صوره محسوسة وغياب صريح للتجريد الذى سوف يطغى على الشعر العربي بعد مجىء الاسلام ولايوجد عربى اليوم، يعرف القراءة والكتابة، إلا ويحفظ شيئا من هذا الشعر القديم، لقد ظلت قوانينه العروضية تسيطر على الشاعر العربي الى بداية القرن العشرين، ولم يتحرر منها بشكل كلي إلا فى الاربعينات «١٩٤٠» حيث بدأت حركة الحداثة الشعرية العربية، فى البداية ولد شعر يحترم جزئيا القواعد الشعرية القديمة اى يستخدم مقطعا موسيقيا واحدا فى القصيدة بدلا من مجموع مقاطع متناغمة فيما بينها تسمى «بحرا» ثم ولد شعر متحرر تماما من القواعد وهو الذى يسمى بالعربية «قصيدة النثر» هكذا لدينا اليوم ثلاثة اشكال شعرية تتعايش فوق ارض واحدة، ولكل شكل قراؤه ومحبوه، شعراء الافكار الايديولوجية لايزالون يكتبون وفق الشكل القديم او وفق الشكل الثانى، اى الذى يحترم قواعد القديم جزئيا، أما قصيدة النثر، فيكتبها شعراء لايؤمنون بالافكار الكبرى ولا بالايديولوجيات داخل الشعر يعبر هؤلاء عن مشكلاتهم الفردية اليومية بطريقة بسيطة بعيدة عن التعابير الرنانة وعن الغنائية التقليدية.

لايزال شعراء الشكل التقليدى المعاصرون أدوات بيد السلطة السياسية والدينية فى العالم العربى، أما شعراء الشكل الثاني فهم الذين نسميهم اليوم بشعراء الحداثة العربية لكنهم هم أيضا شعراء الايديولوجيات السياسية الجديدة قومية، ماركسية، ليبرالية، وهم الذين نقلوا الى العربية حداثة الغرب الشعرية وتأثروا بها، يميلون فى الغالب الى كتابة القصيدة الطويلة التى تصل إلى المائة صفحة احيانا ، قصيدة اقرب الى الملحمة الشعرية، فيها الفلسفة والتاريخ والدين، والحب والجنس... الخ ويسمونها بالقصيدة الشمولية - الكلية على اساس ان الشاعر يجب ان يكون نبيا يعرف كل شيء ويقول كل شيء ويتدخل فى كل شيء، تماما مثل ت.س اليوت الذى اراد بشعره ان يكون مسيحا جديدا يقدم برنامج خلاص للانسانية من الخطيئة والبؤس.

من هذا الجو أتيت بأسئلتي التى طرحتها على شعراء يابانيين مجايلين للشعراء العرب اليوم ويعيشون، بشكل أو بآخر، الهموم الشعرية ذاتها، ولاسيما هم الحداثة والتجديد الشعري لم تكن اسئلتى غريبة عنهم، وجاءت اجاباتهم وكأنها متعلقة بمشكلات الشعر العربى الحديث الى حد ما فيما هم يتحدثون عن الشعر اليابانى. طرحت اسئلة متشابهة على شعراء تختلف عوالمهم الشعرية.

افتتحت الحوار بسؤال حول هوية الشعر اليابانى الحديث اى حول هوية الشاعر نفسه، اى ما معنى ان يقال فلان شاعر يابانى وآخر شاعر عربى او فرنسي، وجاءت الاجوبة متقاربة جدا على اساس لان اللغة هى الهوية، انا شاعر يابانى لاننى اكتب باللغة اليابانية ثم يأتى تعقيب يشير الى ان القصيدة لاتفقد هويتها كاملة بعد ان تنتقل الى لغة اخرى، بل لابد ان يبقى جزء يسير يدلل بشكل او بآخر على تلك الهوية وحول ميزات الشعر اليابانى الحديث اشار الشعراء الى انه متحرر من ضرورات الشكل الخارجي، اى من قواعد الهايكو والتانكا، وصار يميل الى لغة بسيطة بعيدة عن الغنائية التقليدية، واضاف بعضهم قائلا: من لم ينجح فى فهم واتقان قواعد الهايكو والتانكا لم ينجح فى مجال الشعر الحديث.

لكن ألح بعضهم على ان كتابة الشعر الحديث اصعب بكثير من كتابة التانكا والهايكو، على اساس ان الموسيقى الخارجية قد تنقذ الهايك او التانكا فى حال فشل الشاعر فى ابراز الفنية الشعرية، آنذاك لايبقى إلا الكلام الموسق فكم من قصيدة

تـانكا ليس فيهـا من خصـائص الشعـر إلا الموسيقى، وعندمـا يتخلى الشاعـر عن هذه الموسيقى تصبح كتـابة الشعـر صعبة جدا، ويحتاج الى تركيز وتوتـر من الدرجة الاولى، والشعرية قد توجـد فى هايكو او فى تـانكا او فى نص منثـور والحداثة ليست صفة مـلازمة لكل نص تحرر من القواعـد الشعرية القـديمة، هذا تماما ما قـد يقوله شاعر عربى حول موضـوعة مماثلة لان فى شعرنـا الاشكالية ذاتها، وعن عـلاقة الشعـر بكل من الدين والسياسة، اكدوا على وجود هـذه العلاقة بشكل او بآخر، وفيما يتعلق بالاجيال الشعريـة الجديدة، عبر بعضهم عن أسفه لعدم وجـود جيل متين كما كـان فى السابق وقـال آخـر بأنـه لايفهم غالبية شعراء الجيل الجديد على اساس انهم بعيدون عن الواقع ويعتمدون على الذهن كثيرا.

وهـذا هـو مـوقف الشعـراء العـرب عمـومـا من الاجيـال الشعرية التالية لهم: فهم يتهمون هذه الاجيال بأنها غير قادرة على الوقوف بمـوازاتهم وغير قادرة على استلام الرايـة الشعرية الحديثة بعدهم، وهذا هو الاتهام الـذى تعرضوا هم انفسهم له فى بدايات عطـاءاتهم الشعرية، يبدو ان قـاعدة «النفى يقود الى الاثبات» سارية المفعـول فى جميع البلدان وعلى جميع الاصعدة، فلكى تثبت نفسك لابد من ان تعترف بالآخـر وتنفيه فى آن، هذه خلاصـة الاسئلة والاجوبـة التى وضعتها فى مقدمـة المختارات كى تسـاعـد القـارىء العربي على فهـم جو الشعـر اليـابـانى الحديث.

اذا كان الشـاعر اليابانى المعـاصر يلتقى، فى هذه الحوارات على الاقل، مع مجاملـة العربي حـول بعض القضايـا النظريـة، فانه يفترق عنـه فى طريقة الكتابة افتراقا جليـا ويلتقي بالاحرى مع اجيال عربية شعرية جديدة.

سـوف اسوق بعض الانطبـاعات الشخصيـة التى تولـدت اثناء العمل على هـذه المختارات، وهى انطباعات قـد تتحول الى دراسة منفصلة.

يبدو لى ان الشاعر اليـابانى الحديث عاشق لحاضره يتمتع بـاكتشافـه والتعرف اليـه وتـذوق جمالاته، فمن هـذا الحاضر تأتى القصيـدة اى بما يحيط بـالشـاعـر بصفته فـردا يـريـد التداخل مع عالمه اليومى، يريد نشر هذا العالم بطريقة شعرية.

الشىء الغـريب الموجـود امـامـه هـو مـوضـوع الجمال واللاجمال فى آن، حـاضر الشاعر اليابـانى سريع الزوال، سريع الحركة وكثيرا ما يأسف الشاعـر لهذه السرعة فيحاول الامساك بجوهر هذا الزوال والهشاشة، يحاول التقاط الحركات الخفيفة فى جميع الاشيـاء بشكل ذكى وبسيط مثل طفل يتحـرك بـلا تصنع، يأتى كلام الشاعر اليابـانى عموما مثل تنهد نسمة تمر مع الرياح، يعيش مع الرياح ويتنفسهـا لكن عندما تأتى نسمة جميلة ونقيـة يلتقطها بسرعـة ويتنفسها، فتأتى القصيـدة هكذا من داخل أشيـاء كثيرة متراكمة حـول الشـاعر لتضىء الـدرب نحو الجميل فى الحاضر يتحـدث عن تجربته بأقل مـا يمكن من الكـلام، وبأقل ما يمكن من الكـلام يحول كل ما يحيط بـه الى شعر، او بعبـارة اصح يكتشف الشعر فيما يحيط بـه فيما هو حاضر معه ويعيشه انه فى سباق مع نفسه من اجل ذلك.

الشعـر اليـابـانى الحديـث، كما بـدا لى من خـلال هـذه المختـارات، يـريد ان يكـون حـاضرا حضـور الاشياء، مـرئيـا ملمـوسـا مثلهـا لان فيهـا كما اعتقـد يقـوم الماضى والحاضر والمستقبل، فـاللحظـة الحاضرة هـى جمع الماضى والحاضر والمستقبل.

وبقـدر مـا نقترب من هــذه اللحظـة ونعيشهـا نقترب من الانسـان الحاضر ونعيشه، وهـو بدوره جمع الانسـان الماضى والانسـان المستقبلي، ولانـرى قيمـة لشعـر لايعنى بـالانسـان بصفتـه كـائنا ــ فـردا حـاضرا يعيش وسط محيط خليط من الاشياء.

لايترفع عن هذه الاشياء ولايدعى سيـادته عليها، فهى مثله لها حياتها الخاصـة الـلابـد من رؤيتهـا كما هى واكتشـاف الشعري فيهـا، فصوت كلب احيانا او صـوت تقطيع السكاكين او الصفير البعيد قد تنـادى العالم اكثـر من اغنيـات الشاعـر نفسه كما يقول شونتارو تانيكـاوا ان هذا التواضع امام العالم واشيائه كثير الـوضوح فى هذه المختـارات وقلما نجد لـه مثيلا خارج اليـابان ولهذا لانجد «انـا» الشاعـر اليابانى بـارزة جدا داخل القصيـدة وبالكـاد يعبر عنها مـرة او مرتين واذا ظهـرت هـذه الانـا فلكى تـوحى بشكل خفيـف انها غير مستقلـة عن الـوجـود واشيائه، وانها جـزء من هـذا الـوجـود ولا معنى لها خارج هذا الحاضر، فالشاعر اليـابانى يغيب اناه قدر المستطاع لصالح الشعر يضحى بها على عتبـة القصيدة وما ذلك إلا لانه يتكلم بصفته انسـانا اولا لابصفته شـاعرا قادمـا من عالم غير عالم الانسانية، فهو لايطمح الى مكـانة الرسل والانبياء والقادة العظام الذين يتمـوضعون عموما فـوق كل شىء، ويستأثرون بـالكلام كل الكـلام وهـو لايعبر بصفته شـاعـرا عظيما يريـد تحقيق فتوحات وانتصـارات فكرية هائـلة من خلال الشعر على طريقـة ت.س اليوت الانجليزى الامريكى او سـان جون بيرس الفـرنسى او ادونيس العـربى او اكتـافيـو بـاز المكسيكى الاسبـانى، أى على طـريقة شعـراء تشبعـوا بـالافكار الـدينيـة

مسيحية واسلامية او شيوعية، حيث ان الشعر يصير الوجه الآخر للفكرة الدينية أو الفلسفية او السياسية وحيث ان الشاعر ينصب نفسه راهبا او شيخا اوفيلسوفا او قائدا يقدم عبر القصيدة برنامجا خياليا مفهوميا لانقاذ الانسان والانسانية واعدا بعالم افضل غير هذا العالم الحاضر، اى بعالم غائب يظن انه موجود وراء هذا العالم وهكذا تجيء القصيدة بلاغة لغوية فارغة من نبض الحياة الانسانية وحرارتها، مليئة بصور ذهنية مجردة لا وظيفة لها إلا تضخيم ذات الشاعر وتمجيدها وتقبيح الحاضر اى تأتى على طريقة الخطبة الدينية او السياسية هذا الشعر أسميه شعر اغتيال الحاضر، لانه باسم الحديث عن المستقبل واكتشافه يتجاهل الحاضر وجمالية الحاضر.

على العكس من هذا كله، الشاعر اليابانى الحديث يكتب خارج اى برنامج شعرى قصيدي خارج أية نية لعرض العضلات الفنية والشعرية يكتب الشعر لانه بحاجة الى هذا الشعر يكتب لانه شاعر انسان ولايكتب لكى يصبح شاعرا - انسانا ولهذا يكتب باقتضاب شديد، ليس فى شعره مفاهيم وافكار كبرى، بل فيه الانسان بحركاته وحيويته وجماله، ولايطمح الى جعل الشعر قطارا من المفاهيم والافكار، يكتب ليكتشف الضوء فى الاشياء الحاضرة، اى الجمال فى هذه الاشياء، يكتب دون خلفية عقائدية او ايديولوجية قضيته الاساسية هى ان يعيش العالم بطريقة شعرية دون اى برنامج مسبق، هى ان يكتشف الشعر فى الاشياء، فى شجرة فى مطر، فى اشياء المطبخ، فى سمكة، فى مزهرية، فى نهير يفيض، فى شلال، فى قواقع، فى قنبلة، فى وردة فى غائط طفل، فى تقيء سكران، فى رنين هاتف، فى ربطة بصل اخضر، فى الملح الابيض، فى اشياء لها علاقة حميمة بالانسان، الشاعر اليابانى لايحب ان يطير عاليا جدا فوق عالم الانسان، وغير مستعجل لفهم عالم الغيب والمجهول، يريد أولا فهم هذا العالم ليس من خلال الافكار والمفاهيم بل من خلال التجربة الحسية، التجربة والقصيدة تولدان معا اى هما توأمان.

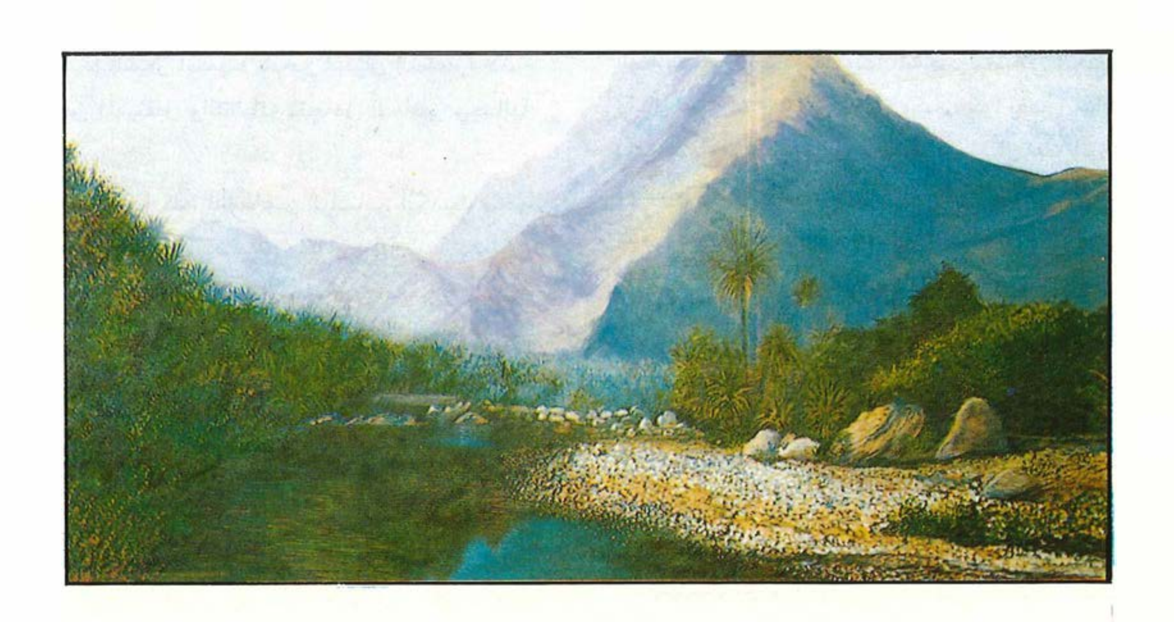
اعيد قراءة بعض القصائد التى ركزت على الاشياء اليومية العادية واذكر على سبيل المثال لا الحصر قصائد لا تربطني، قواقع، شيب الشقراء، نصف ساعة عند الغروب، اعيد قراءة هذه القصائد وغيرها وانا اتساءل كيف تجرأ الشاعر اليابانى على كتابة هذا، كيف تجرأ على ادخال القوقعة، البصل الاخضر او الملح الابيض، فى نسيج القصيدة الحديثة، ألم يخف على فنية وشعرية هذه القصيدة؟ لان استخدام الاشياء اليومية وأسمائها فى الشعر الحديث حيث لا توجد موسيقى خارجية قد تنقذ الكلام من عاديته وتقنعه بقناع الشعر — مغامرة حقيقية وغير مضمونة النتائج على الصعيد الفنى، ان الحساسية الميتافيزيقية التى تسيطر على الشعر الغربى والعربى والامريكى سوف ترفض مثل هذه التعابير إلا فى اطار المزاح والنكتة لأي اطار شعري جاد، لكن هذا هو الشعر الذى يمكن ان يقال عنه، انه يؤكل، ان أمثلة ادخال اليومى فى القصيدة اليابانية الحديثة كثيرة جدا غير ان هذه القصيدة اصبحت بدورها شيئا يوميا فالشاعر اليابانى الحديث متصالح والى حد كبير مع اشيائه اليومية العادية، كما هو متصالح منذ البداية مع الطبيعة والموت، الشعر اليابانى الحديث لايهمه ان يقال عنه انه شعر عظيم وكبير، كما يقال عادة عن شعر المفاهيم والافكار - لكن يهمه ان يقال عنه إنه شعر ذكي وبسيط وجميل انه شعر الإنسان الطبيعي الموجود معنا لا شعر السوبرمان القادم مما وراء الانسان.

ان ذلك كذلك لان الشاعر اليابانى صديق وفى وحميم لحواسه، لايعاديها، لايسعى الى تدميرها بل يحييها ويقدم لها كل ما يستطيع لانها نوافذه الى العالم الخارجي والداخلى ولانه يصادقها بوفاء، فإنها تعطيه بكرم وتسعفه بلا تردد فى التعبير الخفيف عن اسرع ما فى الوجود مرورا، ولهذا يرى جيدا، ويسمع جيدا ويشم جيدا، ويتحسس باللمس جيدا، ويتذوق طعم الاشياء جيدا، ولايسمح للذهن - هذا الطاغية الميتافيزيقى - ان يتحكم بهذه الحواس، هكذا تأتى قصيدته قصيدة حواس.

اذا كان رامبو قد نادى بتشويش الحواس من اجل الوصول الى الحقيقة واكتشاف العالم، واذا كان السورياليون قد طبقوا هذه المقولة وغيرها من مقولات ورثوها هم ورامبو عن الفكر الدينى المسيحى والاسلامى واليهودى، الداعى الى قتل الحواس او تعطيلها كقربان يقدم لاله متعال كى يكشف عن نفسه على اساس ان هذه الحواس حاجز كبير يمنع من الوصول الى الحقيقة - الاله، والى الجمال يقول اذا كان ذلك كذلك عند رامبو والسورياليين، فإن الشاعر اليابانى الحديث بقى صديقا كريما وهادئا لحواسه يعمل على ان تكون اصفى وأنقى ما يمكن لتأدية أدوارها على خير ما يمكن من اجل الوصول الى الجمال والمعرفة الجميلة خارج اطار المفاهيم الدينية المقدسة للجميل وخارج اطار المفاهيم الايديولوجية السياسية للجميل.

* * *

تأويل المتحف



سعد القصاب *

بخلاف أمكنة عديدة، أخرى، تؤسس لها المدينة، كشرط وضعته لوجودها التأريخي والحاضر، يعلن المتحف هويته، بمثابة مكان يمنح حكمة البقاء للرؤية على نحو حميم ومتواصل.

إنه يلازم بطريقته شرط المدينة في هذا الوجود الثنائي - التاريخي والحاضر — بدءا، حينما يستل من الأول مآثره الخفية، ويعرضها كأساليب فنية متعينة، قابلة للمشاهدة والانفعال. ويبقى على الثاني، تاليا، باعتباره علاقة تحرض لجمالية دائمة.

ما بين التاريخي والحاضر، يشخص المتحف داعيا لضرورة الذاكرة الخلاقة.. القادرة، في ان تكون أيضا، ذريعة اتصالنا بأحلامنا القادمة، وما يمكن من تسميتها والحوار عنها.

المتحف، فكرة تنسجها المدينة - لا متاحف دون مدن - فهو وثيقة لوجودها في العصر، عندما يلامسها بشفافية الخيال، وخامة المادة. وكذلك، بما لا يجعل الغياب والنسيان فضاءها الذي تتداوله بحرية.

---

* سعد القصاب : كاتب عراقي

اللوحة للفنانة: مريم عبدالكريم - عُمان

انه بمعنى ما.. عاطفتها، قلبها الدائم الذى يثير الألفة... ضد اغترابها المكن.

بذلك لا يكون إلا هبتها للأخرين. من أجل ألاتكتفي معهم، كمأوى بل انشغال وسؤال يتداولونه بلغة التلقي ومحاولة الكشف عنها.

المتحف ذائقة المدينة

هذا الحضور النبيل الذي يستدعينا، كي نحيا الوقت فيه.. بحس متخيل وتعبيري، ولكن ليس أي وقت..!. انه ذلك الاستثناء القابل على النفاذ الى الحرية، وتمثله بعناصر العمل الفني. مخترقا بهذه الممارسة المبدعة، فعل البقاء خارج المعنى، حيث يفصح المتحف – بسلطة الابداع لابسلطة الحدث، عن زمن يستدل أن ، المعنى الذى يعيدنا طواعية أي شرط معناه، غرائزه، وسريته المعلنة.

انه المجال الذي امتلك قدره انتقاء الضرورة والذاكرة على نحو مغاير. ضرورة، باعتباره فاعلية الحاضر، ما هي إلا نتاج انشغالات سابقة وذاكرة.. في كونها اسلوبا نستدل خلاله على شهادات لخبرة ذلك النتاج والتواصل معه.

فالمتحف خيار، يعيننا على امتلاك شعور يضلل الوحدة، بالنظر مليا الى منجز الأخرين، – بمعنى المشاركة – من هنا تتبقى محاولته في ان يهبنا وجودا جماليا مضافا، بدافعية العمل الفني. هذا الوجود الذي ابتكره الانسان كي يخترق وجوده الاضطراري الاخر في الحياة. مرة حينما يطلع على زمن لم يعاينه، ولكنه يراه باعتباره المالك الوحيد له، ومرة اخرى حينما يحافظ على بقائه القادم في وعي زمن لن يستطيع الوصول اليه. وانما التفكير فيه. انها دعوة لافتراض بقاء اخر، بقاء تتلاحق فيه ومن خلاله.. ولادات متكررة.

ومثل هذه المقاربة، لا تحقق للمتحف الا صفة معلنة، انجزتها صعوبات تمثله لاستجابتنا وحاجتنا بما يهيىء من وظائفية تصال ومشاهدة جمالية، ولكن يبقى هنالك ما هو خارج هذه الصفة المعرفة؟.

انه – امتياز – المتحف، فرادته، والتي تتأتى جراء علاقة على قدر من التعالي مع العمل الفني، إذ يهبه ما لا يستطيع أي فضاء اخر!. فالمتحف لا يكتفي بإدراج العمل الفني وثائقيا في تاريخ الفن، بل يستعين بحجة هذه الوثيقة، تداولية بقائه الاخر، بقاء الحوار عنه، وهى ما تمنحه تاريخه الخاص وهويته المغايرة، مع دافعية البحث عن جمالية لم تستنفذ فيه والكشف عن خبرة تمنحنا اهميته.

شكل الحضور هذا، ما يهب العمل الفني دائما، مقاومة الوجود بصورة مضاعفة، حينما يقصى عنه هدفه المباشر.. من اجل تكريس مقاصده المستقلة. ويمثلها، نفترض تواصلنا معه، عندما نحاول ان نتخطى دهشتنا بالتجربة في البحث عن وضوح ما... أقل ألتباسا وأكثر قربا لمرجعياتنا المعرفة.

يستدعي المتحف، العمل الفني، من حاضر التجربة لابقائه في المستقبل باطلاقه في فضاء التلقي، حيث يهبه معنى يساوي عدد الاستجابات من قبل عدد المتلقين، والتي تفضي إلى قراءات متواصلة ومتغيرة. انه بذلك يمنحه ممارسة الظهور بمعان جديدة. فالعمل الفني حقيقة جمالية مضافا لها.. كل تلك القراءات التي تلبي فضوله الذاتي ونواياه الغامضة، في ان يشارك ما يوازي الحياة وعلاقاتها، معلنا عن وجوده جراء هذا الانشغال، في ذاكرة لا تستطيع الحياة ذاتها.. الغاءها، تحت ذريعة الحاجة لتخيلات الحقيقة.

بذلك لا يكون بمثابة كيان فني ينتج للاخرين مشاهد صورية وحيدة، بل رؤى تنتظر خلاصها العابر. إن الفنانين باعتبارهم امراء اساليبهم يودعون في مثل هذا الخلاص، سريتهم، غيابهم المؤجل، الذي يوجده المتلقى، بالتحديق مليا في اعمالهم.. أي ثراء مقاصدهم.

بهذه الغاية المشتركة – الجمالية والتاريخية - ما يجعلنا نمنح اعتزازنا الخاص، الأكثر طمأنينة وألفة. فللمتحف غموضه المهيب وقداسته الدنيوية.

أعمال فنية، تخاطب العين، وأخرى تحرض الذاكرة، وأعمال تلامس القلب، وأعمال نلامسها بأطراف اصابعنا.

المتحف، جدران، وأروقة، وتخيلات أولى، نوايا موغلة في الغازها، وجماليات مبكرة، رؤى مستترة انتظمت حسب الاساليب، أو حسب تاريخ يعاود حضوره اليومي كمشاغل الحياة. المتحف، كهف المدينة المعاصرة، سحرها الواعي على نحو مرئي، القادر بخصوصيته وتفرده، ان يمنح رواده تأمل روح الحاضر... برغبات قريبة المنال.

* * *

الاشراف الفني :

محمود عبدالعاطي

فنان تشكيلي وأستاذ بجامعة السلطان قابوس

NIZWA

A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC
EDITOR - IN - CHIEF :
SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:
OMAN NEWSPAPER HOUSE
P.O.BOX 855, Postal Code No. 117.
Alwady Alkabeer. Sultanate Of Oman
Tel: 601608. Fax: 694254

الاعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة
البدالة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨
تلكس : ٣٧٥٨ ON· OMANEA ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمز البريدي : ١١٢

طبع بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان